

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA RÉACTUALISATION DES COLLECTIONS FERMÉES. ÉTUDES DE CAS : LE
ISABELLA STEWART GARDNER MUSEUM, LE KETTLE'S YARD MUSEUM &
GALLERY ET LA NEW ART GALLERY WALSALL.

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE
EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
JUSTINE LEBEAU

OCTOBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes premiers mots de remerciements s'adressent à ma directrice de recherche Marie Fraser pour avoir accepté de diriger ce mémoire. Je souhaite remercier Marie, tout spécialement pour sa curiosité, son support lors des derniers mois de correction et pour les judicieux conseils fournis tout au long de mon cheminement intellectuel.

La documentation de deux de mes études de cas sur le terrain a été possible grâce à l'obtention d'une bourse à la mobilité de l'UQAM et d'un stage de recherche à l'étranger d'une durée de quatre mois au Royaume-Uni. J'ai également bénéficié, au cours de ma recherche, d'une bourse FARE d'accessibilité aux études de l'UQAM. Je tiens à exprimer une reconnaissance spéciale à Jo Digger, conservatrice de la collection Garman Ryan de la New Art Gallery Walsall, pour son accueil à l'été 2009 ainsi qu'à Cheryl Jones pour son aide documentaire à la bibliothèque et aux archives de l'institution. Un grand merci à Sebastiano Barassi, conservateur des collections du Kettle's Yard Museum & Gallery qui m'a accordé le temps d'une rencontre et a répondu à mes nombreux questionnements. Merci également à l'équipe des archives de l'Université Cambridge pour avoir facilité mes recherches en acceptant de m'ouvrir des dossiers qui avaient été scellés depuis les trente dernières années.

Un merci tout particulier à l'immense générosité de Francine Couture du département d'histoire de l'art de l'UQAM pour m'avoir offert la chance de travailler au sein d'un groupe de recherche partageant certaines de mes préoccupations.

Je dois beaucoup à mes parents et à ma famille pour le support accordé tout au long de mes études et pour les mots d'encouragement si bienfaiteurs.

Enfin, il serait impossible de passer sous silence ma dette envers Josh pour son incalculable foi en mon projet et pour la source inépuisable d'inspiration qu'il représente à mes yeux. Merci d'avoir patiemment écouté mes réflexions et intuitions et, surtout, d'avoir toujours été derrière moi à chaque instant.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES	x
RÉSUMÉ	xi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
ENJEUX ET CARACTÉRISTIQUES DE LA COLLECTION FERMÉE	11
1.1 Le Isabella Stewart Gardner Museum.....	19
1.2 Le Kettle's Yard Museum & Gallery.....	27
1.3 La New Art Gallery Walsall	36
CHAPITRE II	
STRATÉGIES DE RÉACTUALISATION	47
2.1 Le programme de résidence d'artistes contemporains.	48
2.2 Le programme d'exposition temporaire.....	63
2.3 La construction d'une nouvelle structure architecturale et la collection parallèle.....	70
CHAPITRE III	
LE PHÉNOMÈNE DE RÉACTUALISATION EN TANT QUE NOUVEAU MODE	
D'APPRÉHENSION DU TEMPS.....	81
3.1 La temporalité de la collection fermée.....	82
3.2 La temporalité du phénomène de réactualisation.....	87
3.3 L'anachronisme dans la discipline de l'histoire de l'art	92
CONCLUSION	99
ANNEXES.....	105
BIBLIOGRAPHIE.....	145

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1	Vue de la cour intérieure du Isabella Stewart Gardner Museum, côté nord (photographie : David Bohl, repr. tirée Hilliard T. Goldfarb, <i>Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History</i> , Boston, Yale University Press, 1995, p.44)..... 106
1.2	Le petit salon du Isabella Stewart Gardner Museum (photographie : David Bohl, repr. tirée d'Hilliard T. Goldfarb, <i>Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History</i> , Boston, Yale University Press, 1995, p. 86)..... 107
1.3	La salle consacrée au Titien (1490-1576) du Isabella Stewart Gardner Museum (photographie : David Bohl, repr. tirée d'Hilliard T. Goldfarb, <i>The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History</i> , Boston, Yale University Press, 1995, p. 119)..... 108
1.4	John Singer Sargent (1865-1925), <i>Portrait of Isabella Stewart Gardner</i> (1888) dans la salle gothique (photographie : David Bohl, repr. tirée de l'ouvrage d'Hilliard T. Goldfarb, <i>The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History</i> , Boston, Yale University Press, 1995, p.144)..... 109
1.5	L'Atelier de Giovanni Bellini, <i>Le Christ transportant la croix</i> (v.1505) dans la salle Titien (photographie : David Bohl, repr. tirée de l'ouvrage d'Hilliard T. Goldfarb, <i>The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History</i> , Boston, Yale University Press, 1995, p. 125)..... 110
1.6	Vue intérieure du Kettle's Yard Museum & Gallery (photographie : Paul Allitt, gracieuseté du Kettle's Yard Museum & Gallery)..... 111
1.7	Kettle's Yard Museum & Gallery, vue extérieure (repr. tirée de Kettle's Yard <i>et al.</i> , <i>Kettle's Yard House Guide</i> , Cambridgeshire Collection, 2002)..... 112
1.8	Kettle's Yard Museum & Gallery, vue intérieure et détail (repr. tirée de Sebastiano Barassi, Kettle's Yard Gallery <i>et al.</i> , <i>Kettle's Yard House Guide</i> , Kettle's Yard, Cambridge, 2002, p. 17)..... 112

- 1.9 Salle de bain de Jim Ede au Kettle's Yard Museum & Gallery (repr. tirée de Jim Ede, *A Way of Life : Kettle's Yard*, Cambridge, Cambridgeshire, New York, Cambridge University Press, 1984, p. 54)..... 113
- 1.10 Alfred Wallis (1855-1942), *Boats with Fisherman Letting out Nets* dans la salle de bain de Jim Ede au Kettle's Yard Museum & Gallery (repr. tirée de Jim Ede, *A Way of Life : Kettle's Yard*, Cambridge, Cambridgeshire, New York, Cambridge University Press, 1984, p. 55)..... 114
- 1.11 Vue d'un assemblage au Kettle's Yard Museum & Gallery, 2002 (repr. tirée de Sebastiano Barassi, *Kettle's Yard Gallery et al., Kettle's Yard House Guide*, Kettle's Yard, Cambridge, 2002, p. 13)..... 115
- 1.12 La New Art Gallery Walsall, vue extérieure (repr. tirée de Dean Hawkes, *The Environmental Imagination : Technics and Poetics of the Architectural Environment*, Londres, Routledge, 2008, p. 169)..... 116
- 1.13 La collection Garman Ryan telle qu'exposée au Walsall Museum & Art Gallery avant les rénovations des années 1990, « Old Gallery Pictures », Archives de la New Art Gallery Walsall..... 117
- 1.14 La collection Garman Ryan, vue de la salle destinée à la thématique des animaux et des oiseaux, Gracieuseté de la New Art Gallery Walsall.... 118
- 1.15 Sir Jacob Epstein (1880-1959), *Premier portrait de Kathleen* (1921), bronze (repr. tirée de The New Art Gallery Walsall, « Epstein, Sir Jacob », [en ligne], <http://www.artatwalsall.org.uk/index2.asp?sec=2&id=2>, (page consultée le 8 juin 2009))..... 119
- 1.16 Fritz Muhsam (1882-1949), *Esther* (1934), huile sur toile, dim. 46.0 x 38.5 cm (repr. tirée de Peter F. Vigurs, Walsall Metropolitan Borough Council et Library and Museum Services, *The Garman-Ryan Collection. Illustrated Catalogue*, W. J. Ray & Co. Ltd., Walsall, 1976, [non paginé])..... 120
- 1.17 Fritz Muhsam (1882-1949), *Theo*, (1934), huile sur toile, dim. 45 x 33.5 cm (repr. tirée de Peter F. Vigurs, Walsall Metropolitan Borough Council et Library and Museum Services, *The Garman-Ryan Collection. Illustrated Catalogue*, W. J. Ray & Co. Ltd., Walsall, 1976, [non paginé])..... 121
- 2.1 Vue de la salle d'exposition temporaire au Isabella Stewart Gardner Museum lors de l'exposition *TV Diner* (2004) de Maurizio Cannavacciuolo (repr. tirée de Isabella Stewart Gardner Museum *et al., Maurizio Cannavacciuolo*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2004, p. 36)..... 122

- 2.2 Vue en élévation du projet d'expansion de Renzo Piano au Isabella Stewart Gardner Museum, mars 2008 (repr. tirée de Isabella Stewart Gardner Museum, [en ligne], http://www.gardnermuseum.org/press_releases/new_building/april2008/expansion_project_imagesheet.pdf, (page consultée le 9 janvier 2009))..... 123
- 2.3 Abelardo Morell (1948-), *Exquisite Corpse* (1998), dim. 50.8 x 60.96 cm., épreuve sur gélatine-argent (photographie : Abelardo Morell, gracieuseté de l'artiste et de la galerie Bonni Benrubi de New York)..... 124
- 2.4 Abelardo Morell (1948-), *Dave and the Earl of Arundel* (1998), dim. 50.8 x 60.96 cm., épreuve sur gélatine-argent (photographie : Abelardo Morell, gracieuseté de l'artiste et de la galerie Bonni Benrubi de New York)..... 125
- 2.5 Abelardo Morell (1948-), *Joan and Sir William Butts* (1998), dim. 50.8 x 60.96 cm., épreuve sur gélatine-argent (photographie : Abelardo Morell, repr. Tirée d'Abelardo Morell, Charles Simic, Jennifer R. Gross et Isabella Stewart Gardner Museum, *Abelardo Morell, Face to Face : Photographs at the Gardner Museum*, Boston, The Museum, 1998, p. 33)..... 126
- 2.6 Maurizio Cannavacciuolo (1954-), *TV Diner* (2004), vue de la salle d'exposition temporaire au Isabella Stewart Gardner Museum (repr. tirée de Isabella Stewart Gardner Museum *et al.*, *Museum Cannavacciuolo*, Isabella Stewart Gardner Museum, 2004, p. 36)..... 127
- 2.7 Maurizio Cannavacciuolo (1954-), *TV Diner (détail)* (2004) (repr. tirée de Isabella Stewart Gardner Museum *et al.*, *Museum Cannavacciuolo*, Isabella Stewart Gardner Museum, 2004, p. 36)..... 128
- 2.8 Lee Mingwei (1964-), *The Living Room Project (vue de l'installation)* (2000) (repr. tirée de Isabella Stewart Gardner Museum, Jennifer R. Gross, Lee Mingwei, Lewis Hyde *et al.*, *Lee Mingwei : The Living Room*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2000, p. 42)..... 129
- 2.9 Les Gardner et leurs invités (1891) (repr. tirée de Isabella Stewart Gardner Museum, Jennifer R. Gross, Lee Mingwei, Lewis Hyde *et al.*, *Lee Mingwei : The Living Room*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2000).... 130
- 2.10 Elaine Reichek (1943), image d'entrée de l'exposition virtuelle *Madamimadam* (2003) (repr. tirée du site Web du musée Isabella Stewart Gardner, *Madamimadam* 2003, [en ligne], http://gardnermuseum.org/madamimadam/flash_home.html, (page consultée le 7 novembre 2007))..... 131
- 2.11 Installation d'Isabella Stewart Gardner dans la salle aux tapisseries (photographie : David Bohl, repr. tirée d'Hilliard T. Goldfarb, *Isabella*

	<i>Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History</i> , Boston, Yale University Press, 1995, p. 44).....	132
2.12	Elaine Reichek (1943-), installation de l'œuvre <i>His is the Hand</i> dans la salle aux tapisseries du Isabella Stewart Gardner Museum, exposition virtuelle <i>Madamimadam</i> (2003) (repr. tirée du musée Isabella Stewart Gardner, <i>Madamimadam</i> , 2003, [en ligne], http://gardnermuseum.org/madamimadam/flash_home.html , (page consultée le 7 novembre 2007)).....	133
2.13	Denise Marika (1955-), <i>Animal</i> (1994), projections vidéo, dim. 132.08 x 7.62 cm. (repr. tirée du site Web de l'artiste, [en ligne], http://www.denisemarika.com/pages/video_photo_pages/animal1.html , (page consultée le 2 mars 2009)).....	134
2.14	Denise Marika (1955-), <i>Nameless</i> (1994), projection de diapositives, dim. 137.16 x 38.10 cm.(repr. tirée du site Web de l'artiste, [en ligne], http://www.denisemarika.com/pages/video_photo_pages/nameless2.html , (page consultée le 2 mars 2009)).....	134
2.15	Schéma des quatre phases d'agrandissement du Kettle's Yard Museum & Gallery. Phase 1/2 : Sir Leslie Martin et David Owers, Phase 3 : Sir Leslie Martin et Robert Weighon. Phase 4 : Sir Leslie Martin et Ivor Richards, 1994, (repr. tirée de Deborah Singmaster, « The Accessible Face of Modern Art», <i>The Architects' Journal</i> , vol. 200 (septembre 1994), p. 24).....	135
2.16	Schéma de l'agrandissement prévu pour le Kettle's Yard Museum & Gallery par la firme d'architectes Jamie Fobert de Londres, vue de la salle de conférence (Photographie : Jamie Fobert Architects, gracieuseté de la firme).....	136
2.17	Vue de la façade victorienne rue Castle du Kettle's Yard Museum & Gallery par la firme d'architectes Jamie Fobert de Londres (Photographie : Jamie Fobert Architects, gracieuseté de la firme).....	137
2.18	Axel Burrough, plans extérieurs du projet de relocalisation de l'Art Gallery Walsall dont le projet échoua en août 1990, (repr. tirée de Walsall Museum & Art Gallery, <i>Visual Arts Development in Walsall. A Proposal</i> , 1987, [non paginé]. Archives de la New Art Gallery Walsall).....	138
2.19	Axel Burrough, plans intérieurs de l'Art Gallery Walsall dont le projet échoua en août 1990, (repr. tirée de Walsall Museum & Art Gallery, <i>The Garman Ryan Gallery. A New Art Gallery for Walsall</i> , Archives de la New Art Gallery Walsall).....	139
2.20	La collection Garman Ryan au Walsall Museum & Art Gallery après les rénovations de 1990. Archives de la New Art Gallery Walsall.....	140

2.21	La collection Garman Ryan à la New Art Gallery Walsall, premier étage (photographie personnelle, 18 mai 2009).....	141
2.22	La collection Garman Ryan à la New Art Gallery Walsall, premier étage (photographie personnelle, 18 mai 2009).....	142
2.23	La collection Garman Ryan à la New Art Gallery Walsall, escalier du premier étage (photographie personnelle, 18 mai 2009).....	143
2.24	Salle d'exposition temporaire au quatrième étage de la New Art Gallery Walsall, (2002), (photographie : Hélène Binet, repr. tirée de Rowan Moore <i>et al.</i> , <i>The New Art Gallery Walsall</i> , Londres, BT Batsford, 2002, p. 25).....	144

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

DEMHIST	Comité International des « demeures historiques-musées » (<i>Historic House Museums Committee</i>)
ICOM	Comité International des Musées (<i>International Council of Museums</i>)
ISGM	Isabella Stewart Gardner Museum
KYMG	Kettle's Yard Museum & Gallery
NAGW	New Art Gallery Walsall

RÉSUMÉ

Ce mémoire fait l'analyse du phénomène de réactualisation des collections fermées et de ses stratégies en se basant sur trois études de cas : le Isabella Stewart Gardner Museum, le Kettle's Yard Museum & Gallery et la New Art Gallery Walsall. Restreintes par des législations, ces institutions ont développé différentes stratégies leur permettant de réinscrire le contenu de leurs collections fermées à l'intérieur d'enjeux actuels.

Dans un premier temps, de la présentation de nos trois études de cas sont apparues des caractéristiques que nous avons réunies pour exposer l'idée de collection fermée et souligner sa valeur esthétique, historique et artistique: les restrictions testamentaires, la vision du collectionneur, l'expérience du visiteur, le type d'accrochage et la mise en exposition des œuvres et des objets. Ces caractéristiques nous ont permis de cerner le contexte à l'intérieur duquel les conservateurs, les directeurs et les commissaires d'exposition interviennent pour réactualiser les paramètres temporels, narratifs et spatiaux de la collection fermée. L'idée de collection fermée est également développée à l'aide de propositions connexes provenant de l'histoire de l'art et de la culture.

Dans un deuxième temps, quatre des principales stratégies de réactualisation ont été dégagées de nos trois cas de figure : la construction d'une nouvelle architecture basée sur la collection fermée, la mise en place de programmes d'artistes en résidence, la création de programmes d'expositions temporaires et l'accumulation d'œuvres à l'intérieur d'une collection parallèle. Ces stratégies permettent une ouverture et une réorganisation des paramètres narratifs, spatiaux et temporels de la collection fermée à partir du présent actuel tout en respectant les restrictions protégeant son intégralité. L'analyse de ces stratégies permet non seulement de marquer les paramètres de la collection fermée sur lesquels la réactualisation s'opère, mais également de mettre en évidence les valeurs esthétiques et conceptuelles des projets d'artistes, architecturaux, d'exposition et de collection menés autour de la collection fermée.

Dans un troisième temps, nous avons questionné la constitution et le fonctionnement temporel de la collection fermée et du phénomène de réactualisation pour pointer les changements qui s'opèrent dans le temps sur la collection fermée. De sa constitution par le collectionneur à sa relecture à partir des interventions du présent en passant par son legs restrictif, la collection fermée subit des changements malgré l'immobilité de sa mise en exposition. Enfin, notre recherche ouvre sur de nouvelles hypothèses. La réactualisation serait rendue possible à l'heure actuelle en relation avec une nouvelle conception de l'histoire basée sur une vision anachronique du temps. Cette vision anachronique et son potentiel pour la discipline de l'histoire de l'art développés par Georges Didi-Huberman (2000) nous ont permis d'explorer le phénomène de réactualisation non seulement dans la gestion muséologique des collections qu'il implique, mais également d'en traiter par rapport à la constitution de l'histoire de l'art et du rapport instauré avec le passé.

Mots-clés : Collection fermée, Isabella Stewart Gardner Museum, Kettle's Yard Museum & Gallery, New Art Gallery Walsall, réactualisation, exposition

INTRODUCTION

Notre recherche prend place dans un contexte où plusieurs villes et institutions muséales, aux États-Unis et en Europe (France, Angleterre, Espagne et Italie principalement), ont reçu en don des collections privées qui comportent des restrictions. La gestion de ces collections est dirigée par le testament du donateur qui, encore aujourd'hui, doit être respecté. Notre analyse se penche plus particulièrement sur trois collections privées qui se sont développées à l'intérieur d'environnements domestiques avant d'être transformées en espaces publics d'exposition. Dans chacune de nos études de cas, les donateurs ont légué leur collection à des institutions en imposant des restrictions visant à conserver leur intégralité. Ces restrictions peuvent varier considérablement d'un cas à l'autre, elle peuvent interdire l'ajout ou le retrait d'œuvres, la modification de la disposition des objets lors du don et l'exposition conjointe à d'autres objets. On considère ces collections « fermées » en raison des restrictions testamentaires imposées par le collectionneur pour en sceller le contenu et en maintenir l'intégralité. L'ensemble des cas que nous avons choisi se rapporte à ce modèle de collection.

Depuis les vingt dernières années, nous assistons à un phénomène commun aux institutions gérant de telles collections fermées. Les conservateurs, directeurs et responsables des expositions développent des projets qui cherchent à réinscrire le contenu de la collection à l'intérieur d'enjeux actuels sans pour autant enfreindre les restrictions testamentaires. Par l'analyse de nos trois études de cas, nous dégagerons quatre des principales stratégies de réactualisation. La gestion actuelle de ces collections oscillerait entre, d'une part, la conservation intégrale visant à respecter les volontés du collectionneur privé (le donateur) et, d'autre part, un désir de plus en plus grand de réinvestir ces collections pour les actualiser. Notre projet se situe entre ces deux zones. Bien que notre étude touche à la gestion actuelle des institutions muséales et présente de ce fait un intérêt pour les recherches subséquentes en muséologie, elle s'inscrit toutefois à l'intérieur d'un contexte d'histoire de l'art. Cela nous a mené à poser une réflexion plus générale sur des questions esthétiques et sur la discipline de l'histoire de l'art plutôt que d'interroger les stratégies de

réactualisation du seul point de vue muséologique. Ces stratégies, examinées tout à la fois à partir d'une approche combinée en histoire de l'art et en muséologie, nous ont permis de mettre l'accent sur la production d'artistes, sur la valeur esthétique de leurs œuvres et aussi sur des questions qui concernent directement l'œuvre d'art comme celle de la temporalité, du rapport entretenu avec le passé et, en particulier, avec l'histoire de l'art.

Nous avons ciblé trois cas de figure nous permettant d'analyser le phénomène de réactualisation dans toute sa complexité : le Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, le Kettle's Yard Museum & Gallery de Cambridge et la New Art Gallery Walsall de Walsall. Ces trois institutions offrent un panorama historique de la collection privée transformée en environnement d'exposition. Depuis 1992, le Isabella Stewart Gardner Museum, une collection d'art historique constituée à la fin du 19^e siècle par Isabella Stewart Gardner, offre un programme de résidence qui permet à des artistes contemporains de créer des œuvres en dialogue avec la collection. Depuis 1970, le Kettle's Yard Museum & Art Gallery, une collection d'art moderne léguée par Harold Stanley Ede, présente des expositions temporaires qui rassemblent des œuvres pour établir des liens d'ordre thématique ou formel avec la collection. Depuis 2000, la collection d'art historique et moderne léguée en 1974 par Kathleen Garman est exposée à l'intérieur d'un nouvel édifice, la New Art Gallery Walsall, conçue spécifiquement dans le but d'offrir un environnement d'exposition répondant à son caractère privé et domestique. Enfin, depuis 1996, l'institution accumule également des œuvres à l'intérieur d'une collection parallèle : la collection Garman Ryan Epstein. Les différentes stratégies que nous analyserons dans ce mémoire permettraient de réinterpréter le contenu fixe de la collection à partir du présent actuel. C'est ce que nous entendrons ici par « réactualisation » : c'est-à-dire des moyens de réinscrire la collection fermée dans le temps présent en ayant recours à des stratégies qui réinterprètent ses paramètres spatiaux, narratifs et temporels, voire historiques tout en maintenant intacte la mise en exposition originale des objets et des œuvres.

Une des premières études à analyser la dérogation légale des institutions « restrictives » est celle de Patricia Anne Henriques, « An Evaluation of the Future of Restricted Museums as

Determined by Recent Challenges to Donor Wishes¹ ». En se basant sur l'observation de trois cas de figure (la Barnes Foundation de Philadelphie, le Isabella Stewart Gardner Museum de Boston et la Freer Gallery of Art de Washington), l'auteure examine des interventions qui dérogent aux clauses testamentaires des donateurs. Son analyse ne concerne que les problématiques juridiques et éthiques occasionnées par la gestion actuelle de ces collections. Notre recherche vise à répondre à d'autres objectifs. Nous nous intéressons à l'idée de collection fermée pour la valeur esthétique, artistique et historique d'un tel projet. Notre réflexion s'inscrit toutefois en continuité avec un des aspects importants développés par Henriques, soit la possibilité d'intervenir à l'intérieur de ces institutions pour déjouer leur caractère fixe tout en respectant les restrictions protégeant leur intégralité.

D'un point de vue strictement juridique, plusieurs textes ont été écrits sur la gestion des « fiducies caritatives » qui désignent les dons restrictifs de tous genres². Dans le domaine du droit, certaines doctrines ont été mises en place pour faciliter la gestion des paramètres légaux, éthiques et économiques des dons lorsqu'ils deviennent difficiles voire impossibles à administrer. Par exemple, peuvent survenir des changements importants que le donateur n'avait pas prévus. C'est le cas notamment de la doctrine du « cy-près » qui permet de rediriger les « objectifs d'une fiducie caritative [...] vers des buts aussi près que possible des fins initialement visées.³ » Dans le même ordre d'idées, la déviation juridique⁴ autorise la

¹ Patricia Anne Henriques, « An Evaluation of the Future of Restricted Museums as Determined by Recent Challenges to Donor Wishes », Massachusetts, Collège Amherst, 1994, 86 p.

² Rachael P. Mulheron, *The Modern Cy-près Doctrine*, Londres, UCL, 2006, 337 p., Voir également Wendy A. Lee, « Charitable Foundations and the Argument for Efficiency : Balancing Donor Intent with Practicable Solutions Through Expanded Use of Cy Pres », *Suffolk University Law Review*, vol. 182 (2000-2001), p. 173-202; Mehmet Bac, « Restricted Charitable Donations and the 'Cy Pres' Doctrine », *European Journal of Law and Economics*, vol. 14 (2002), p. 15-25; Susan F. French, « Perpetual Trusts, Conservation Servitudes, and the Problem of the Future », *Cardozo Law Review* (2005-2006), p. 2523-2535; Eric G. Pearson, « Reforming the Reform of the Cy Pres Doctrine: a Proposal to Protect Testator Intent », *Marquette Law Review*, vol. 90, n° 1 (automne 2006), p. 127-153; Reid Kress Weisbord, « Reservations about Donor Standing : Should the Law Allow Charitable Donors to Reserve the Right to Enforce a Gift Restriction? », *Real Property, Probate and Trust Journal*, vol. 42, n° 2 (été 2007), p. 245-297; Rob Atkinson, « The Low Road to Cy Pres Reform : Principled Practice to Remove Dead Hand Control of charitable Assets », *Case West Reserve Law*, vol. 58, n° 1 (automne 2007), p. 97-166; Winton C. Smith, « Power to the Donor », *Trusts & Estates*, vol. 146, n° 10 (octobre 2007), p. 66-71.

³ Mario Naccarato, « Note lexicographique : cy-près », *Les Cahiers de Droits*, vol. 46, n° 3

réforme de méthodes administratives fixées par les restrictions sans changer pour autant les intentions générales du donateur⁵. Bien que notre intérêt porte sur l'apport esthétique et artistique des collections fermées, ces textes nous ont été utiles d'un point de vue légal. Les stratégies de réactualisation que nous dégagerons arrivent à réinterpréter la collection fermée tout en respectant le testament du donateur.

Pour faire ressortir comment fonctionnent les stratégies de réactualisation des collections fermées, nous avons écarté de notre étude les musées qui ont recours à ces méthodes légales pour modifier en profondeur les volontés du collectionneur. C'est le cas notamment de la Barnes Foundation, située originalement dans la banlieue de Merion, qui a obtenu une permission juridique pour transférer, en 2012, la collection d'art impressionniste et d'art non occidental à l'intérieur d'un nouvel édifice situé au centre-ville de Philadelphie⁶. Il existe également d'autres « demeures historiques-musées⁷ » du même type qui présentent encore aujourd'hui leur collection sans ressentir le besoin de les renouveler. C'est le cas notamment du Musée Cerralbo de Madrid, du Musée Mario Praz de Rome et du Musée Giannettino Luxuro de Gènes. Parmi les cas que nous analyserons, un seul a dû avoir recours à ces méthodes légales pour apporter des changements mineurs dans la présentation des objets. Il s'agit du Isabella Stewart Gardner Museum dont l'expansion architecturale, prévue d'ici 2012, nécessite une altération permanente du dispositif d'exposition.

Notre recherche prend en considération les travaux d'Anne Higonnet, professeure d'historiographie et d'art du 19^e siècle à l'Université Columbia⁸ et au Collège Barnard de

(septembre 2005), p. 771.

⁴ Voir Jonathan Scott Goldman, « Just What the Doctor Ordered? The Doctrine of Deviation, the Case of Doctor Barnes's Trust and the Future Location of the Barnes Foundation », *Real Property, Probate and Trust Journal* (Hiver 2005), p. 711-764.

⁵ Wendy A. Lee, « Charitable Foundations and the Argument for Efficiency : Balancing Donor Intent with Practicable Solutions Through Expanded Use of Cy-Pres », *Suffolk University Law Review*, *loc.cit.*, p. 181.

⁶ Taylor Kate, « La Fondation Barnes crée la polémique », *Le Journal des Arts*, n° 317 (22 janvier 2010), [en ligne], http://www.artclair.com/jda/archives/docs_article/71782/la-fondation-barnes-cree-la-polemique.php, (page consultée le 24 mars 2010).

⁷ Définition des « demeures historiques-musées » adoptée par le DEMHIST à Genève en 1997, Comité international DEMHIST, « A First Definition », (1997), [en ligne], <http://demhist.icom.museum/forum.htm>, (page consultée le 14 janvier 2009).

⁸ The Social Science Research Council, « 2007 DPDF Research Directors », [en ligne], <http://progras.ms.ssrc.org/dpdf/2007rds/>, (page consultée le 25 mars 2009).

New York, dont le dernier ouvrage *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift*⁹ répertorie les collections privées américaines et européennes du 19^e siècle. La conception de l'auteure est toutefois critique face au renouvellement de ce type de collection, considérant qu'il affecte le caractère domestique primordial à l'appréciation du projet d'exposition du collectionneur¹⁰. Notre étude vise plutôt à dresser un portrait des interventions menées par les directeurs, conservateurs et gestionnaires de ces collections fermées. Nous verrons qu'une marge de manœuvre est possible, qu'un travail « entre les restrictions » permet de réactualiser le contenu de la collection fermée tout en respectant les limitations testamentaires du donateur. C'est ce que les textes d'Anne Hawley (directrice du Isabella Stewart Gardner Museum depuis 1989) et de Jill Medvedow (conservatrice de l'art contemporain de 1991 à 1997) font explicitement ressortir. Dans « Dances with Trustees. How one Museum Reinvented its Board and Rediscovered Itself¹¹ », Anne Hawley mentionne qu'une revitalisation respectueuse de la collection permanente est possible par l'entremise du travail d'artistes contemporains¹². Par ailleurs, *The Eye of the Beholder*¹³ pose le Isabella Stewart Gardner Museum comme source d'inspiration pour les créateurs, penseurs et artistes issus de disciplines aussi diverses que la littérature, la science, le cinéma, l'opéra, la danse ou les arts visuels.

Dans le contexte spécifique du Kettle's Yard Museum & Gallery, Sebastiano Barassi, conservateur des collections depuis 2001, s'interroge sur les méthodes possibles pour réinvestir le contenu de la collection¹⁴. Il mentionne que plusieurs moyens ont été envisagés. Certains n'ont pas été réalisés, par exemple l'idée de laisser des traces fictives de l'occupation domestique du collectionneur en ajoutant une brosse à dents ou un tube de

⁹ Anne Higonnet, *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift*, Periscope, New York, 2010, 296 p.

¹⁰ *Id.*, « Where There's a Will », *Art in America*, vol. 77, n° 1 (mai 1989), p. 65. À ce sujet, voir également *Id.*, « Gardner Will Challenged ? », *Art in America*, vol. 76, n° 12 (décembre 1988), p. 174.

¹¹ Anne Higonnet, « Dances with Trustees. How one Museum Reinvented its Board and Rediscovered Itself », *Museum News*, vol. 77, n° 1 (janvier/février 1991), p. 43.

¹² *Ibid.*

¹³ Jill Medvedow, Anne Hawley, Isabella Stewart Gardner Museum *et al.*, *The Eye of the Beholder*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1994, [non paginé].

¹⁴ Sebastiano Barassi, « Kettle's Yard. Museum or Way of Life? » in Penna Sparke, Brenda Martin et Trevor Keeble (ed.), *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870 to 1950*, New York, Routledge, 2006, p. 139.

dentifrice à la mise en scène. Ce type d'intervention a été écarté pour éviter de travestir le projet du collectionneur en une représentation falsifiée. Barassi souligne toutefois que certaines interventions d'artistes contemporains ont été réalisées à même la collection sans contrevenir aux exigences du donateur. Il réfère à cet effet au projet *Mr and Mrs Walker have Moved* de Julian Walker et Anne Eggebert dans lequel les deux artistes ont résidé pendant une semaine, à l'été 1999, au Kettle's Yard Museum & Gallery avec leur fils alors âgé de deux ans. Notre recherche se penche spécifiquement sur un tel phénomène de réactualisation des collections fermées, ce qui la distingue des études menées sur le terrain jusqu'à maintenant.

Le nombre restreint d'écrits sur le sujet explique la place primordiale que tiennent dans ce mémoire les articles de périodiques et de journaux. Ils nous ont permis d'observer que le phénomène de réactualisation des collections fermées est assez important et généralisé pour faire l'objet d'une étude approfondie. On a pu constater que les valeurs esthétiques, artistiques et historiques de la collection fermée sont toujours contestées en raison des liens entretenus avec le donateur plutôt qu'à l'histoire de l'art. Cette réserve quant à la valeur historique et esthétique de la collection fermée peut expliquer le nombre restreint d'études menées sur le sujet. Pourtant, depuis les dix dernières années, les collections fermées sont considérées d'un nouvel œil; elles sont évaluées selon une perspective actuelle.

L'objectif principal de notre recherche est l'analyse de ce phénomène de réactualisation des collections fermées. Nous verrons que les assemblages d'objets et d'œuvres d'art sont figés dans l'espace et le temps par la vision artistique et esthétique du collectionneur. Est-il possible de préserver la constitution domestique et informelle de la collection fermée même après sa transformation en institution muséale publique? Quelles sont les conséquences d'un gel de l'exposition des objets et des œuvres d'art sur l'institution? Comment les collections fermées sont-elles gérées à l'heure actuelle? Comment réinvestir le contenu des collections fermées sans enfreindre les conditions testamentaires qui les maintiennent fixes? Afin de répondre à ces questions, nous dégagerons, par l'analyse de nos trois études de cas, quatre stratégies de réactualisation qui parviennent à réinscrire le contenu des collections fermées à l'intérieur d'enjeux actuels tout en souscrivant aux restrictions. Quels impacts ont ces stratégies de réactualisation sur l'institution, sur la spatialité, la temporalité, la narrativité et

l'historicité de la collection? S'inscrivent-elles en rupture ou en continuité avec le projet initial du collectionneur? Pourquoi y a-t-il un intérêt renouvelé pour ce type de collection depuis les dix dernières années? Est-ce que la collection fermée représente, à l'heure actuelle, une source d'inspiration pour les modèles d'exposition souhaitant échapper au classement traditionnel des objets et des oeuvres? Est-ce que la réactualisation serait rendue possible parce que notre conception de l'histoire change?

Ce mémoire de recherche propose tout à la fois un portrait du phénomène de réactualisation des collections fermées par l'examen approfondi de trois cas de figure et ouvre également la discussion sur les nouveaux rapports au temps qui y sont extériorisés. Ce raisonnement « micro » et « macro » s'inspire de la méthodologie développée par Krzysztof Pomian dans *Collectionneurs, amateurs et curieux Paris, Venise : XVI^e – XVIII^e siècle*¹⁵. Pomian cerne le sujet de la collection en procédant tout à la fois à l'examen détaillé de cas de figure – des collections parisiennes et vénitiennes constituées entre le 16^e et le 18^e siècle – et à une métaréflexion sur la collection comme « fait anthropologique ». Dans le contexte de sa recherche, l'auteur indique que la mise en commun de ces deux méthodes d'analyse génère un équilibre entre le général et le spécifique :

Sont donc successivement utilisés, pour scruter le même objet, le télescope et le microscope, une vue panoramique du phénomène-collection, depuis le paléolithique jusqu'à nos jours, étant complétée par des études qui entrent dans des détails [...]. C'était là, semble-t-il, un bon moyen d'éviter le double écueil des généralisations vides, d'un côté, et, de l'autre, d'une accumulation de données aveugles.¹⁶

Pomian définit ainsi la collection par une analyse particulière et une réflexion d'ordre général. Nous avons tenté d'appliquer à notre étude cet équilibre entre les études de cas et la théorie. Dans un premier temps, nous évaluerons l'idée de collection fermée et les stratégies de réactualisation grâce à l'examen détaillé de trois cas de figure. Dans un deuxième temps, ce recensement fera émerger des hypothèses que nous évaluerons dans le cadre d'une réflexion générale sur l'histoire de l'art.

¹⁵ Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1987, 367 p.

¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

Nous avons posé certaines balises temporelles à notre recherche. La première stratégie de réactualisation identifiée a lieu aussi tôt qu'en 1970 avec l'expansion architecturale des bâtiments initiaux du Kettle's Yard Museum & Gallery. Les premières tentatives ont sûrement inspiré d'autres institutions muséales à adopter le même genre d'interventions pour contourner le testament du collectionneur. Le phénomène de réactualisation connaît même une croissance considérable dans la première moitié des années 1990. C'est également au même moment que se remarque une tendance généralisée de rénovation, d'expansion et de construction de plusieurs institutions muséales¹⁷. Nos trois cas de figure couvrent un territoire temporel très large. Ils apportent une contribution différente à la réflexion et nous permettront d'offrir un portrait général de la collection fermée. Malgré l'écart temporel qui les sépare, nous verrons, dans le premier chapitre, que plusieurs caractéristiques communes émergent de leur présentation : l'importance accordée à l'environnement domestique dans l'exposition des objets; le métissage entre œuvres d'art et objets trouvés; entre art et artisanat et le caractère idiosyncrasique des lieux d'exposition en raison des liens étroits entretenus avec le collectionneur. Ces trois exemples ont également été sélectionnés en raison de la diversité qu'ils offrent par rapport à la teneur des restrictions. Nous pensons que la variabilité des restrictions affecterait le type et l'ampleur des stratégies de réactualisation.

Ce mémoire se divise en trois chapitres. Le premier présente nos trois études de cas de manière à cerner le contexte à l'intérieur duquel les conservateurs, directeurs et commissaires d'exposition interviennent pour réactualiser la collection fermée. La présentation de nos trois études de cas mettra en évidence la grande variabilité des limitations testamentaires et des objets sur lesquels la loi fait usage. Afin de définir ce que nous entendons par collection fermée, nous en offrirons une première description à partir de plusieurs définitions connexes provenant des secteurs de l'histoire de l'art.

¹⁷ Jean Lacouture remarque cette tendance dans les années 1990 sur l'île de France. Jean Lacouture, *Les musées en chantier*, Paris, Réunion des musées nationaux (Enjeux-Culture), 1991, [non paginé]. L'ouvrage *Museum Design. Planning and Building for Art* présente également une liste de musées d'art dont la construction ou les rénovations ont été réalisées au cours des années 1980 et 1990. Joan Darragh et James S. Snyder, *Museum Design. Planning and Building for Art*, New York Oxford University Press, American Federation of Arts, New York, National Endowment for the Arts, Washington, 1993, 319 p.

Dans un deuxième temps, nous étudierons en profondeur quatre des principales stratégies visant la réactualisation des collections fermées. Chaque cas de figure nous permettra l'examen d'une ou deux stratégies de réactualisation qui lui est particulière. Au Isabella Stewart Gardner Museum, nous verrons que la stratégie de réactualisation vise l'implantation et le développement d'un programme de résidence d'artistes contemporains. Ces résidences seront examinées plus en détail grâce à l'analyse de cinq projets d'artistes : Abelardo Morell (1998), Maurizio Cannavacciuolo (2004), Lee Mingwei (2000), Elaine Reichek (2003) et Denise Marika (1994). La deuxième collection sur laquelle nous nous pencherons est celle du Kettle's Yard Gallery & Museum. Nous analyserons ce cas de figure pour son programme d'exposition temporaire proposant une relecture constante du contenu fixe de la collection. Enfin, nous étudierons la collection Garman Ryan exposée à la New Art Gallery Walsall depuis février 2000 pour faire ressortir deux stratégies de réactualisation. La première concerne le projet conceptuel derrière le nouvel édifice construit dans le but d'offrir un environnement domestique fictif adapté à l'exposition de la collection privée. La deuxième examine la création, en 1996, d'une collection parallèle, la collection Garman Ryan Epstein accumulant des œuvres aux liens thématiques, formels ou techniques avec les œuvres de la collection fermée.

Finalement, le dernier chapitre examinera la constitution et le fonctionnement temporel de la collection fermée et du phénomène de réactualisation. Nous analyserons la réactualisation comme extériorisant de nouveaux rapports à l'histoire remettant en question l'hégémonie des modèles chronologiques linéaires pour plutôt privilégier une conception ouverte du temps basée sur l'anachronisme et sur les schèmes spécifiques à la mémoire. Notre réflexion est alimentée par une vision anachronique du temps développée notamment par Georges Didi-Huberman¹⁸. Cette ouverture vers une réflexion d'ordre générale permettra de montrer que malgré la fixité de la collection fermée dans l'espace et le temps, sa nature artistique, esthétique et historique se modifie par l'entremise des différentes stratégies qui y sont menées autant que par la transformation de notre rapport au passé.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit (Collection « Critique »), 2000, 286 p.

Even a public of experts visiting a stately home may feel a pang in their hearts on viewing an enormous ballroom with no music, no candles, no dances, with no other sounds than those of the feet of the visitors on the floorboards. These halls may sometimes contain furniture it is impossible to imagine ever having been used, clocks that do not show the time, chandeliers with no candles, windows without curtains, mirrors that do not reflect anything, vases containing no flowers.¹⁹

Lucia Leoncini

Une maison inhabitée n'est pas en fait une maison réelle.²⁰

Karl Marx

¹⁹ Leoncini, Lucia, « Stately Home Museums : Striking a Balance, Turning Them into a Spectacle, and the Philological Reconstruction of their History » in International Committee DEMHIST, Rosanna Pavonni (éd.) et al., *Historic House Museums Speak to the Public : Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History*, Actes de la conférence annuelle, 1^{er} au 4 novembre 2000, Gênes, DEMHIST, 2001, p. 50.

²⁰ Karl Marx et Maximilien Rubel, *Œuvres : Économie*, vol. 1, Gallimard 2007, p. 244.

CHAPITRE 1

ENJEUX ET CARACTÉRISTIQUES DE LA COLLECTION FERMÉE

Dans ce premier chapitre, nous présenterons nos trois études de cas – le Isabella Stewart Gardner Museum, le Kettle's Yard Museum & Gallery et la New Art Gallery Walsall – de façon à situer le contexte précis dans lequel les conservateurs, directeurs et commissaires d'exposition interviennent dans le but de réactualiser la collection fermée. D'où l'importance de mettre l'accent sur les restrictions testamentaires, la vision des collectionneurs, le type d'œuvres collectionnées, le type d'accrochage, la mise en exposition des œuvres et des objets, la constitution de la collection et l'expérience du visiteur. Par ces caractéristiques, nous viendrons également mettre en évidence la valeur esthétique, artistique et historique des projets de collectionneur. Nous verrons que les trois figures de cas exposent une vision de la collection différente du modèle muséographique du musée des beaux-arts. Nous pensons que le caractère domestique et idiosyncrasique de la collection fermée a un rôle à jouer dans les phénomènes de réactualisation. Nous développerons également l'idée de la collection fermée à l'aide de travaux d'auteurs en histoire de l'art dont les terminologies se rapprochent de notre conception.

Il existe peu de littérature sur la collection fermée. Le terme est emprunté à l'expression « *closed collection* » introduite en 1996 par Suzanne Keene dans son ouvrage *Managing Conservation in Museums*²¹. L'auteure l'utilise pour désigner toute collection permanente qui met fin à ses activités d'acquisition²². Son guide de gestion et de mise en valeur des

²¹ Suzanne Keene, *Managing Conservation in Museums*, Butterworth-Heinemann, Oxford, 2002 (1996), 258 p.

²² *Ibid.* C'est également de cette manière que la Wallace Collection de Londres qualifie sa collection, The Wallace collection, « Policies, acquisitions and disposals », [en ligne], <http://www.wallacecollection.org/uploads/File/policies/acquisitions-disposals.pdf>. (page consultée le 9 janvier 2009). Le terme de « *closed collection* » est employé depuis les années 1970 dans le domaine de la bibliothéconomie et réfère aux collections spéciales qui ne sont pas conservées sur les rayons à usage

institutions muséales mentionne quelques exemples telles que la Dulwich Picture Gallery et la Wallace Collection de Londres. Toutefois, Keene n'analyse pas les enjeux ni la portée de ces collections fermées. La collection fermée, telle que nous l'entendons dans ce mémoire, va bien au-delà de la suspension des activités d'acquisition. En effet, elle implique également le passage d'une collection privée à une institution publique, le legs de la collection comme une entité, voire une œuvre d'art totale et la conservation intégrale lui conférant une authenticité, autant sur le plan esthétique qu'historique.

L'idée de collection fermée rejoint, de manière générale, l'un des quatre modèles de formation du musée public analysé par Krzysztof Pomian dans son ouvrage *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e – XVIII^e siècle*²³; soit celui du « musée évergétique²⁴ ». Celui-ci désigne :

des collections particulières offertes par leur créateur, après leur mort, tantôt à la ville natale, tantôt à l'État, tantôt à une institution éducative ou religieuse, afin qu'elles soient mises à la disposition du public. [...] Leurs dates de naissance s'échelonnent, en effet, le long du 19^e siècle avec une tendance à se concentrer au tournant du 20^e siècle. Dans la plupart des cas, ces musées sont des créations d'industriels, de commerçants et de financiers, enrichis par l'expansion économique de cette époque, qui ont consacré une partie de leur temps et de leur argent à constituer des collections et à en assurer la préservation après leur mort. En Europe, les musées évergétiques ne jouent toutefois qu'un rôle de complément par rapport aux grands musées nationaux représentant le modèle traditionnel ou révolutionnaire. Aux États-Unis, en revanche, ils n'ont aucune concurrence. Ainsi les trouve-t-on à tous les niveaux depuis le tout petit musée d'importance purement locale jusqu'aux musées mondialement connus de la Smithsonian Institution et la National Gallery à

al., *Open or Closed Collections? Creating Access Policies to Sensitive Materials*, Livre sonore sur cassette de la Convention Recordings International, St.Petersburg, Floride, 2001; Ruby S. May, « A Suggested Conceptual Procedure for the Indexing of Pamphlet Materials on Western Americana for Closed Collections », mémoire de maîtrise, Norman, Oklahoma, Université d'Oklahoma, 1972, 124 p.; Douglas George Campbell, « Current Periodical Literature Use Patterns in Open and Closed Collections in Two Minnesota State University System Libraries », thèse de doctorat, St. Cloud, Minnesota, Université St. Cloud State, 1977, 84 p. et Antoinette Nelson et Pollyanne Frantz, « Accessing Closed Collections : The Librarian Holds the Key », *Technical Services Quarterly*, vol. 17, n° 1 (1999), p. 31-36.

²³ Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e – XVIII^e siècle*, op.cit., 367 p.

²⁴ *Ibid.*

Washington, au Metropolitan Museum et au Museum of Modern Art à New York, aux musées de toutes les grandes villes américaines et de plusieurs universités, etc.²⁵

Le modèle « évergétique » de formation du musée public rend explicite la tension qui existe entre l'origine privée de la collection et son absorption en tant qu'institution publique. Pomian souligne que l'approche par laquelle un musée « traditionnel, révolutionnaire, évergétique ou commercial » est créé n'en détermine pas nécessairement la gestion ultérieure²⁶. En effet, l'institution se métamorphose grâce aux acquisitions qui s'ajoutent, aux transformations des modes d'exposition et aux changements d'administration au fil du temps. Ces processus sont répandus et caractérisent la naissance du musée public sauf dans de rares cas où Krzysztof Pomian observe que « la manière dont un musée a été créé, bien qu'importante, n'en détermine pas le destin une fois pour toutes, à moins qu'il reste complètement figé.²⁷ » Qu'arrive-t-il lorsqu'une collection privée est figée dans le temps par des procédures testamentaires et lorsqu'elle se transforme en institution publique? Quelles sont les conséquences d'un tel gel sur l'exposition des objets et des œuvres d'art? Est-il possible de préserver la constitution domestique et informelle de la collection fermée après sa transformation en institution muséale publique? Est-ce que la « muséalisation²⁸ » de la collection et de l'environnement domestique où elle est conservée et exposée annulerait son authenticité?

Partant d'une variété d'institutions muséales correspondant en quelque sorte au « musée évergétique » de Krzysztof Pomian, Carol Duncan réfère, dans *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums*²⁹, aux collections d'art distribuées à l'intérieur de résidences qui sont

²⁵ *Ibid.*, p. 300-301.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Nous soulignons. *Ibid.*, p. 302.

²⁸ « Muséalisation » employée ici comme le processus qui donne une valeur muséale à un objet. Voir André Gob, « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation », *CeROArt*, [en ligne], <http://ceroart.revues.org/index1326.html>, (page consultée le 1^{er} novembre 2009). Cette distinction entre les termes de « muséal, muséalité et muséalisation » a également fait l'objet de la conférence éponyme de François Mairesse dans le cadre du colloque *Muséalité et intermédialité. Les nouveaux paradigmes des musées* tenu à Montréal du 29 au 31 octobre 2009.

²⁹ Carol Duncan, « Something Eternal : The Donor Memorial » in *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums*, Londres, New York, Routledge, 1995, p. 72-101.

légues à la mort de leur propriétaire en tant que « don mémoriel³⁰ ». Elle examine plus en profondeur trois possibilités d'absorption de la collection privée après son don. Le « don mémoriel » peut d'abord être disséminé, il peut également être intégré en tant que salle distincte d'un musée ou encore être instauré de manière indivise à l'intérieur de la demeure privée du collectionneur³¹. Carol Duncan évoque la difficulté qu'ont les collections de type mémoriel à persister en tant qu'entités indivises. En effet, leur legs est souvent perçu comme étant trop restrictif ou sans grande valeur esthétique³². Cette idée d'une répartition du « don mémoriel » nous importe dans la mesure où nous verrons, plus particulièrement par l'analyse du Kettle's Yard Museum & Gallery (KYMG), que l'acceptation d'une collection restrictive implique un accord mutuel entre le donateur et le donataire. Notre troisième étude de cas – la New Art Gallery Walsall (NAGW) – nous permettra d'introduire une nouvelle forme d'absorption de la collection privée suite à son don, inédite au modèle tripartite de Carol Duncan. En effet, le « don mémoriel » de la collection Garman Ryan constitue le point de départ de la création de la NAGW. L'édifice est érigé postérieurement à la mort de la collectionneuse par des intervenants externes qui conçoivent une architecture répondant spécifiquement aux besoins d'exposition de la collection privée.

Le phénomène de collection fermée n'est pas isolé. Un survol de ses diverses appellations permet de dégager plusieurs de ses caractéristiques. Dans sa thèse de doctorat, Anne-Doris Meyer recense les « musées personnels » français du 19^e siècle³³. Le « musée personnel » décrit une « collection voulue indivise, abritée dans un lieu précis et exposée selon les souhaits du donateur » et implique que les objets qui la compose aient été réunis par un individu³⁴. L'auteure s'attarde plus particulièrement aux lieux les plus fréquents de l'apparition du « musée personnel » : « l'atelier, la maison et/ou l'appartement et le musée.³⁵ » Elle analyse le « musée personnel » tout à la fois en tant que « conception

³⁰ Traduction libre. *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 82.

³² Carol Duncan, « Something Eternal : The Donor Memorial » in *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums*, *op.cit.*, p.153 infra n° 25.

³³ Anne-Doris Meyer, « Le « Musée personnel ». De la collection privée au musée public : parcours de l'objet d'art en France au XIX^e siècle. Recherches en muséographie et muséologie », thèse de doctorat, Strasbourg, Université Marc Bloch de Strasbourg, décembre 2000, 480 p.

³⁴ *Ibid.*, p. 235.

³⁵ *Ibid.*, p. 291.

fermée, close, immobile du musée » et témoin d'une histoire désormais passée.³⁶ » Cette recherche ouvre le concept de « musée personnel » à l'idée d'un environnement à caractère domestique. Par contre, le recensement historique et typologique de Meyer évacue les collections postérieures au 19^e siècle. Notre recherche se distingue en raison de la répartition temporelle de nos cas de figure. En effet, bien que nous ayons une collection constituée à la fin du 19^e siècle dans notre corpus, les deux autres exemples sélectionnés sont relativement récents : la collection du KYMG devient véritablement fixe à la mort de son donateur en 1990 et celle de la NAGW ouvre officiellement ses portes en 2000. Par l'analyse de ces études de cas, nous serons en mesure de particulariser les nouveaux modes de répartition et de gestion des collections fermées à l'heure actuelle.

L'association des « demeures historiques-musées » (DEMHIST), une filiation du Conseil International des Musées (ICOM), abonde dans le même sens que Meyer en fournissant une typologie caractérisant cette fois la « demeure historique-musée »; il s'agit de toute résidence préservée en vertu de ses qualités historiques, locales ou esthétiques³⁷. Depuis 1997, Rosanna Pavoni, secrétaire administrative de l'association DEMHIST dirige un inventaire des types de « demeures historiques-musées » visant à élargir le spectre plutôt restreint des classes préexistantes³⁸. Cette ouverture englobe désormais la grande variété des

³⁶ *Ibid.*, p. 359.

³⁷ Comité international DEMHIST, « A First Definition » (1997), [en ligne], <http://demhist.icom.museum/forum.htm>, (page consultée le 14 janvier 2009).

³⁸ La première tentative de typologie de Rosanna Pavoni a été publiée en italien sous le titre de « La diversità delle dimore-museo : opportunità di una riflessione » dans l'ouvrage de L. Leoncini et F. Simonetti (eds.), *Abitare la storia*, Turin, Umberto Allemandi, 1998, p. 32-36. Il est noté par Giovanni Pinna qu'avant cette première publication de Rosanna Pavoni, une seule classification primaire et incomplète a été réalisée par Sherry Butcher-Youngmans dans *Historic House Museums*, Oxford University Press, 1993, 269 p. Pavoni a également publié à trois reprises des articles visant la caractérisation des types de « demeures historiques-musées » : Rosanna Pavoni, « Order out of Chaos : The Historic House Museums Categorization Project » in Rosanna Pavoni (ed.), International Committee DEMHIST et al., *Historic House Museums Speak to the Public : Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History*, op.cit., p. 63-70; *Id.*, « The Second Phase of the Categorization Project : Sub-Categories » in Rosanna Pavoni (ed.), International Committee DEMHIST et al., *New Forms of Management for Historic House Museums?*, Actes de la deuxième conférence annuelle du DEMHIST, Barcelone, 2-5 juillet 2001, 2002, p. 51-58 et *Id.*, « Workshop I : The Second Phase of the Categorization Project : Understanding your House Through Sub-Categories » in Rosanna Pavoni (ed.), International Committee DEMHIST et al., *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities*, Actes de la troisième conférence annuelle du DEMHIST, Amsterdam, 14-16 octobre 2002, 2003, p. 118-122.

« demeures historiques-musées » regroupant autant les demeures princières que celles au caractère plus commun³⁹. Jusqu'à ce jour, neuf types ont été répertoriés. Il s'agit des demeures de type : « esthétique, historique, de pouvoir, de clergé, locales, les maisons humbles, ancestrales, celles contenant une collection et celles ayant appartenu à des personnalités connues.⁴⁰ » Notre définition de la collection fermée assimile deux modèles particuliers : la « demeure-collection », c'est-à-dire la résidence d'un collectionneur dans laquelle les œuvres sont exposées et la « demeure-esthétisée », c'est-à-dire la conception de la maison en tant qu'œuvre d'art totale⁴¹. En s'inspirant de ces déclinaisons particulières, deux auteures du comité DEMHIST ont proposé des acceptions plus pointues qui nous concernent directement.

La première, Linda Young, offre une définition relative au caractère indivis de la collection dans « Is There a Museum in the House? Historic Houses as a Species of Museum »⁴². Elle utilise le terme « *intact collection* » pour désigner les collections préservées intégralement⁴³. Selon l'auteure, la signification de ces collections est tributaire de leur mise en scène originelle établie par le collectionneur. Cette idée d'une collection « intacte » se compare, selon l'auteure, à des archives personnelles, voire à un site archéologique en raison de son caractère inaltéré⁴⁴. Même si Linda Young ne traite aucunement des restrictions sous-jacentes à la conservation de la collection dans son intégralité, sa réflexion attire notre attention parce qu'elle délaisse l'emprise de la résidence pour se consacrer plus particulièrement à la collection⁴⁵. L'aspect intégral et clos de la collection nous intéresse

³⁹ Giovanni Pinna, « Introduction to Historic House Museums », *Museum International*, vol. 53, n° 2 (avril/juin 2001), p. 8. Voir également *Id.*, « Préface » in International Committee DEMHIST, *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History*, *op.cit.*, p. 9-10, infra n° 3.

⁴⁰ Traduction libre. Julius Bryant et Hetty Behrens, « The DEMHIST Categorisation Project for Historic House Museums », rapport et plan des progrès, 2007, [en ligne], <http://demhist.icom.museum/CategorizationProject.pdf>, (page consultée le 14 janvier 2009).

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Linda Young, « Is There a Museum in the House? Historic Houses as a Species of Museum », *Museum Management and Curatorship*, vol. 22, n° 1 (mars 2007), p. 73.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Le fait de nous intéresser à la collection plutôt qu'à la résidence permet d'inclure des collections qui ne sont pas ou plus exclusivement exposées à l'intérieur de la résidence du collectionneur comme la collection Garman Ryan désormais présentée à la New Art Gallery Walsall.

parce que nous souhaitons analyser, dans le prochain chapitre, la possibilité d'une ouverture de ses paramètres fixes par les stratégies de réactualisation.

La deuxième auteure, Conny Bogaard, utilise le terme de « maison de collectionneur⁴⁶ » dans « New Challenges for Dutch Collectors' Houses⁴⁷ » pour qualifier les « demeures historiques-musées » présentant une collection d'art rassemblée par un particulier et léguées dans l'intention d'être transformées en musée public⁴⁸. Bogaard analyse huit « maisons de collectionneurs » aux Pays-Bas et dégage cinq particularités qui leur sont communes. Premièrement, la collection s'élabore à partir d'un mélange hétérogène d'éléments tels que des objets d'art et des biens domestiques. Deuxièmement, l'ensemble des objets est compris comme une œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*). Dans cette perspective, la singularité de chaque œuvre se fond dans un ensemble conceptuel témoignant de la vision esthétique du donateur. Cette conception de la collection fermée comme œuvre d'art totale apparaît dans nos propres études de cas. Par exemple, le collectionneur du KYMG, Harold Stanley Ede, compare sa collection à une pièce musicale dont l'appréciation résulterait du rythme et de l'unisson produits et non du caractère individuel de chaque note⁴⁹. Troisièmement, la mise en scène de la « maison de collectionneur » extériorise une conception romantique de l'histoire et sert, quatrièmement, les ambitions de son donateur (par exemple une visée

⁴⁶ Traduction libre. Conny Bogaard, « New Challenges for Dutch Collectors' House » in International Committee DEMHIST, Rosanna Pavoni (éd.) *et al.*, *New Forms of Management for Historic House Museums?*, *op.cit.*, p. 13-18. Dans le même ordre d'idées, Frederick J. Fisher conçoit une terminologie adaptée au musée Hillwood de Washington et, par extension, aux maisons contenant des collections privées d'art données dans l'intention de devenir publiques : celle d'« *Art Collector's Personal Museum* ». Frederick J. Fisher, « Change of Nomenclature : Clarity of Purpose » in International Committee DEMHIST, Rosanna Pavoni (éd.) *et al.*, *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities*, Actes de la troisième conférence annuelle du comité DEMHIST, Amsterdam, 15-16 octobre 2002, 2003, p. 134.

⁴⁷ Conny Bogaard, « New Challenges for Dutch Collectors' House » in International Committee DEMHIST, Rosanna Pavoni (éd.) *et al.*, *New Forms of Management for Historic House Museums?*, *op.cit.*, p. 13-18.

⁴⁸ Selon Frans Van Burkom, la définition qu'a envisagée Conny Bogaard est valide dans le cadre d'analyses spécialisées, mais est facultative à la compréhension de l'essence de la « demeure historique-musée ». Frans van Burkom, « A House in Holland.. Identity in the Future » in International Committee DEMHIST, Rosanna Pavoni (éd.) *et al.*, *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities*, Actes de la troisième conférence DEMHIST, Amsterdam, 14-16 octobre 2002, 2003, p. 33.

⁴⁹ Ede traite de cette notion de rythme dans une lettre adressée au secrétaire du Kettle's Yard Museum & Gallery en date du 14 novembre 1983. Archives de l'Université Cambridge, « University Registry Subject Files – Kettle's Yard Staff, Honorary Curator Jim Ede 1959-1986 », 1753/19.

éducative). Finalement, ces quatre caractéristiques sont scellées au moment du don par l'instauration d'un testament. L'idée d'une « maison de collectionneur » se rapproche de notre conception de la collection fermée. Bogaard pose un des fondements de notre problématique, soit la difficulté qu'imposent les limitations testamentaires sur la gestion future de la collection. Elle écrit :

*These ideals, which are a fundamental part of the museums' identities, also can become a bit of a burden for modern museum management. What can one do when the founder has put in his, or her, last will that nothing in the house should be changed, or that no objects should be bought, sold or lent? Are these words to be taken seriously, or do we look for creative solutions, instead? Even when there is no such specific rule set by the founder, it can be difficult to decide on the right course of action.*⁵⁰

L'auteure soulève les problèmes que pose la gestion subséquente de ce type de collection figée par des limitations testamentaires, sans toutefois les résoudre. Ce mémoire tente justement de répondre aux questions que provoque aujourd'hui la gestion de ces collections fermées. C'est pourquoi nous analyserons, dans le prochain chapitre, quatre stratégies de réactualisation qui parviennent à réinscrire la collection fermée à l'intérieur d'enjeux actuels sans déroger aux restrictions testamentaires qui la conserve fixe.

De manière générale, la collection fermée désigne toute forme de collection faisant l'objet de restrictions juridiques. Nous l'appliquerons ici à un type de collection précis : la collection assemblée par un collectionneur privé et exposée à l'intérieur d'un environnement à caractère domestique. Nous utiliserons le terme de collection fermée pour caractériser plus particulièrement des collections privées léguées par des particuliers avec l'intention d'être exposées publiquement et qui sont sous la tutelle de restrictions visant à protéger leur intégralité. Il existe plusieurs exemples de collections fermées un peu partout à travers le monde. Nous pensons notamment à la Barnes Foundation à Philadelphie, au Musée Jacquemart-André à Paris, à la Freer Gallery of Art à Washington et au Sir John Soane Museum à Londres. Dans le cadre de cette recherche, nous nous attarderons plus

⁵⁰ Conny Bogaard, « New Challenges for Dutch Collectors' House » in International Committee DEMHIST, Rosanna Pavoni (éd.) et al., *New Forms of Management for Historic House Museums?*, op.cit., p. 17.

particulièrement aux collections du Isabella Stewart Gardner Museum (ISGM) à Boston, du KYMG à Cambridge et de la NAGW à Walsall, au Royaume-Uni.

1.1 Le Isabella Stewart Gardner Museum

Le ISGM est une collection assemblée par Isabella Stewart Gardner (1840-1924) et léguée à la ville de Boston en 1924 (Figure 1.1). La collection ouvre au public à partir de 1903 à raison de deux semaines par année, au printemps et à l'automne⁵¹. Un maximum de 200 visiteurs peut alors se procurer des billets au coût d'un dollar⁵². La collection contient près de 275 œuvres peintes de maîtres anciens (Fra Angelico, Botticelli, Simon Martini, Michelangelo, Rubens, Rembrandt et Raphaël) et plus de 3,000 artefacts (objets décoratifs, textiles, céramiques, argenterie, manuscrits et livres rares)⁵³ provenant de la Rome antique, de l'Italie renaissante, du monde islamique et asiatique. Ces objets sont acquis par la collectionneuse lors de voyages successifs, particulièrement après le décès de son mari Jack Gardner en décembre 1898⁵⁴. À partir de 1887, Isabella Stewart Gardner accorde un support financier important au jeune historien de l'art Bernard Berenson (1865-1959) pour obtenir, par son entremise, des œuvres convoitées appartenant à des galeristes européens et à des propriétaires privés⁵⁵. La correspondance d'Isabella Stewart Gardner met en évidence le fait qu'elle sélectionne elle-même les œuvres, même que ses choix vont parfois à l'encontre des préférences esthétiques de Bernard Berenson⁵⁶.

La collectionneuse entretient également des liens avec le cercle d'intellectuels de l'Université Harvard, composé notamment de William James et d'Henry Adams et assiste

⁵¹ Susan Wilson, *Boston Sites and Insight: An Essential Guide to Historic Landmarks in and Around Boston*, Boston, Beacon Press, 2003, p. 120.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Isabella Stewart Gardner Museum, « Collection Overview », [en ligne], <http://www.gardnermuseum.org/collection/overview.asp>, (page consultée le 5 novembre 2007).

⁵⁴ Morris Carter, « Accent on Beauty », texte daté du 19 mai 1930, p. 1, *Isabella Stewart Gardner Museum Records, 1881-1964*, REEL 3531 « Writings : Talks, Morris Carter Papers », Smithsonian Institute de Washington. Voir également Ada S. Polla, « John Dewey, the Gardner Museum and the Democratic Ideal », baccalauréat avec honneurs, Boston, Université Harvard, 1994, 62 p.

⁵⁵ Alan Chong, Richard Lingner et Carl Zahn, *Eye of the Beholder, Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, Beacon Press et Isabella Stewart Gardner Museum, 2003, p. xi.

⁵⁶ Bernard Berenson, Isabella Stewart Gardner, Mary Berenson, Rollin Van N. Hadley, *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924, with correspondence by Mary Berenson*, Boston, Northeastern University Press, 1987, 718 p.

aux cours d'histoire de l'art donnés par Charles Eliot Norton dès 1878⁵⁷. Malgré son intérêt pour les artefacts anciens, Isabella Stewart Gardner acquiert également des œuvres qui lui sont contemporaines, notamment des peintures de Manet, Matisse, Degas, Dodge Macknight, et de James McNeill Whistler⁵⁸. Réalisant que sa résidence du 152 Beacon Street de Boston ne parvient plus à contenir sa collection qui continue de s'accroître, elle décide de faire appel à l'architecte William T. Sears (1837-1920) pour la conception d'un palais néo-vénitien de quatre étages⁵⁹. La totalité des œuvres d'art est désormais distribuée avec soin sur les trois premiers étages de cette construction neuve érigée de 1900 à 1903. Isabella Stewart Gardner est présente quotidiennement sur les chantiers lors de la construction de l'édifice pour s'assurer que tout se déroule selon sa vision personnelle, ce qui n'est pas sans rendre difficile le travail du personnel⁶⁰. À cet égard, la collectionneuse refuse certains plans envoyés par William T. Sears pour travailler conjointement avec lui. Isabella Stewart Gardner choisit chaque élément de la structure architecturale et décorative du palais, considérant leur apport comme celui d'une œuvre d'art⁶¹. Dans une lettre envoyée à l'architecte, elle indique : « *I hope to find all the underpinnings finished by my return, the end of November probably. But I do not want anything else done, as I want to be present. I shall order here all pilasters and arches, and probably the staircase, so do nothing about them, at least until I see you.* »⁶² Chaque matériau utilisé dans la construction de cette somptueuse résidence est sélectionné par la collectionneuse lors de séjours répétitifs à Venise réalisés depuis la fin du 19^e siècle.

Fenway Court ouvre officiellement ses portes le 1^{er} janvier 1903 lors d'une fête organisée pour le Nouvel An. La structure architecturale laisse vacant un périmètre rectangulaire

⁵⁷ Alan Chong, Richard Lingner et Carl Zahn, *Eye of the Beholder, Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum*, op.cit., p. 189.

⁵⁸ Hilliard T. Goldfarb, *The Isabella Stewart Gardner Museum; a Companion Guide and History*, Boston, Yale University Press, 1995, p. 20.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁶¹ Lettre de Henry W. Swift adressée à William T. Sears en date du 23 décembre 1913. *Isabella Stewart Gardner Museum Records, 1881-1964*, REEL 3531 « Sears Willard. Contract of architect at Fenway Court », Smithsonian Institute de Washington.

⁶² Isabella Stewart Gardner, lettre envoyée à William T. Sears en date du 16 août citée par Morris Carter, *Isabella Stewart Gardner and Fenway Court*, Boston, New York, Houghton Mifflin, 1925, p.178.

éclairé par un plafond de verre à l'intérieur duquel se retrouve un jardin luxuriant composé de plantes exotiques et de palmiers. À l'intérieur de cette zone verte, la collectionneuse présente de nombreuses sculptures, sarcophages et mosaïques antiques. La mise en scène actuelle des objets conserve encore aujourd'hui cette disposition. Près d'un siècle plus tard et malgré sa transformation en structure publique, la collection témoigne toujours de l'idiosyncrasie de la propriétaire et conserve sa nature privée (Figure 1.2). Dans une lettre envoyée à Edmund C. Hill, Isabella Stewart Gardner indique les raisons qui l'ont motivées à créer cette résidence remplie d'objets d'art et, surtout, à la rendre accessible au public :

Years ago I decided that the greatest need in our country was Art. We were largely developing the other sides. We were a very young country & had very few opportunities of seeing beautiful things, works of art, etc. So I determined to make it my life work if I could. Therefore, ever since my parents died I have spent every cent I inherited (for that was my money) in bringing about the object of my life. So, you see for my personal needs I cannot possibly sell any work of art. I economize as much as possible with my income of Mr. Gardner's money left to me. The principal I shall never touch. I economize with the income because what I save goes for the upkeep of my ideal project.⁶³

Afin de protéger son projet d'exposition, la collectionneuse dresse un testament prenant effet après sa mort et interdisant tout ajout, aliénation ou modification dans l'exposition des œuvres pour que l'institution conserve ses droits de propriété. Le testament de 1924 spécifie que toute transformation dans l'accrochage ou dans l'agencement des objets entraînerait la vente aux enchères à Paris des 2,500 œuvres et que la totalité des fonds amassés serait versée à l'Université Harvard de Boston⁶⁴. Malgré ce testament hautement régulé, certaines zones de l'édifice ne sont pas touchées par les limitations :

If at any time, the will provides « the trustees shall place for exhibition in the museum any pictures or works of art other than such as I or the museum own or have contracted for, or at any time they change the general disposition or arrangement or any articles except in the kitchen and adjoining bedroom on the first floor, then I give said buildings, museum pictures, statuary, works of art, bric-à-brac, furniture, books and papers to Harvard College to sell and invest and to

⁶³ *Id.*, citée par Susan Sinclair, « A Recent Acquisition » in Isabella Stewart Gardner Museum, *Annual Report 1982*, Boston, 1982, p. 66-67.

⁶⁴ Sergent William C. Endicott, lettre à John Singer Sargent en date du 24 juillet 1924, Archives du musée Isabella Stewart Gardner (1881-1964) REEL 3531, Smithsonian Institute de Washington.

*employ the income to increase salaries of professors or sustain scholarships, but the income of no scholarships shall be less than \$1,200 a year, and the sale must be in Paris.*⁶⁵

Les archives de l'institution font également mention de stipulations laissées par la donatrice par rapport à la décoration florale de la cour intérieure et des espaces environnants⁶⁶. C'est pourquoi, à l'heure actuelle, l'entretien du jardin est laissé aux soins d'une équipe d'horticulteurs qui s'assure de la présence constante de plantes et de fleurs, et ce, pendant les quatre saisons de l'année. Dans ces mêmes documents, la collectionneuse désigne Morris Carter comme premier directeur officiel et résident du musée, lui accordant le privilège d'occuper les appartements du quatrième étage de l'institution, ce qu'il fait à partir de 1925⁶⁷. Cet étage a successivement été habité par les directeurs de l'institution jusqu'en 1988 avec le départ de Rollin Van Nostrand Hadley⁶⁸. Anne Hawley, directrice de l'institution depuis 1989, est ainsi la première à occuper ce poste sans résider à l'intérieur du musée, l'espace de résidence ayant été converti en bureaux administratifs en 1991. Malgré cette transformation radicale, des efforts ont été déployés pour conserver le décor initial choisi par Isabella Stewart Gardner⁶⁹.

Arborant une signification particulière pour la collectionneuse, les installations présentent une cohérence de type idiosyncrasique plutôt qu'une compréhension déterminée par des classifications théoriques⁷⁰. Les disciplines de l'ethnologie, de la muséologie et de l'histoire de l'art favorisent des regroupements par genre, école, courant, époque historique ou une division entre beaux-arts et arts mineurs afin de favoriser une expérience éducative chez le visiteur. À l'opposé de cette conception didactique, la collectionneuse amalgame, à

⁶⁵ Auteur inconnu, « Museum Founded by Mrs. J.L. Gardner », *The New York Times* (23 juillet 1924), p. 4.

⁶⁶ Henri W. Swift, « Memorandum », Information. Directions for plants in the Courtyard, non daté, *Isabella Stewart Gardner Museum Records, 1881-1964*, REEL 3531 « Writings : Talks, Morris Carter Papers », Smithsonian Institute de Washington.

⁶⁷ Lettre de Phillips Ketchum adressée à Harold Jefferson Coolidge en date du 22 mai 1934, *Isabella Stewart Gardner Museum Records, 1881-1964*, REEL 3531, Smithsonian Institute de Washington.

⁶⁸ Maureen Dezell, « Museum in a Bind. The Gardner Faces the Bottom Line », *The Boston Phoenix* (6 janvier 1989), p. 12.

⁶⁹ Francis W. Hatch, « Report of the President », *Fenway Court* (1990-1991), p. 91.

⁷⁰ À ce sujet, Abby Goodnough mentionne la réaction émotionnelle du spectateur visitant le Isabella Stewart Gardner Museum. Abby Goodnough, « A Wounded Museum Feels a Jolt of Progress », *The New York Times* (15 mars 2009), p. 23.

l'intérieur d'une même pièce, des œuvres aux médiums, matériaux et écoles divers à des objets d'art décoratif et des artefacts du quotidien. À ce sujet, Anne-Doris Meyer met en évidence les distinctions muséographiques existant entre l'environnement de la collection privée et celui du musée, caractéristiques qui s'appliquent également au traitement des objets pour la mise en scène du ISGM :

L'arrangement visuel, l'atmosphère créée autour de l'objet, sa mise en scène, importent plus au collectionneur que la sûreté scientifique de la place d'un objet au sein d'un ensemble. Les descriptions insistent toutes sur l'atmosphère particulière d'une collection, sur son ambiance personnelle, sur le talent d'assembleur du collectionneur. Liés dans leur évocation, l'objet et son possesseur le sont également dans l'exposition qui traduit ainsi un état ou une disposition d'esprit et non une préoccupation scientifique. L'objet de collection supporte la pénombre, les voisinages insolites, le pittoresque, le pêle-mêle, l'absence de hiérarchie.⁷¹

Malgré la présence pêle-mêle d'objets hétéroclites, chaque « voisinage » a longtemps été réfléchi par Isabella Stewart Gardner. La réalisation de l'exposition permanente des objets prend la totalité de l'année 1902⁷². Dans un article de 1967, Linda Hewitt démontre que certaines des stratégies d'exposition se retrouvent déjà dans la résidence précédente de la collectionneuse sur la rue Beacon⁷³. En comparant des photographies des deux espaces, l'auteure a noté la similitude de certains stratagèmes d'exposition comme l'accrochage de peintures au-dessus du seuil d'une porte ou les murs recouverts de textiles.

La collection ne devient fermée qu'après la mort d'Isabella Stewart Gardner en 1924. De son vivant, elle procède à de nombreuses modifications quant à la disposition des objets de sa résidence. Le site Web de l'institution répertorie plusieurs altérations majeures réalisées par la collectionneuse⁷⁴. Par exemple, elle procède en 1914 à la conversion de la salle dédiée aux concerts de musique en une pièce réservée à l'exposition de tapisseries et de textiles et

⁷¹ Anne-Doris Meyer, « Le « Musée personnel ». De la collection privée au musée public : parcours de l'objet d'art en France au XIX^e siècle. Recherches en muséographie et muséologie », *op.cit.*, p.178-179.

⁷² The Isabella Stewart Gardner Museum, « The Museum : Museum Timeline », [en ligne], http://www.gardnermuseum.org/the_museum/timeline.asp, (page consultée le 16 novembre 2009).

⁷³ Linda Hewitt, « An Italian Palace? », *Fenway Court*, vol.1, n° 4 (janvier 1967), p.39.

⁷⁴ The Isabella Stewart Gardner Museum, « The Museum : Museum Timeline », *loc.cit*

elle décide de démanteler une salle d'artefacts chinois pour présenter plutôt des œuvres italiennes renaissantes⁷⁵.

Les « voisinages insolites » les plus éloquents et les plus fréquemment mentionnés sont l'œuvre *The Rape of Europa* du Titien (1562) et le portrait en pied d'*Isabella Stewart Gardner* de John Singer Sargent (1888)⁷⁶. *Europa* est disposée au troisième étage du musée au-dessus d'un morceau de soie ayant servi à la confection d'une des robes d'Isabella Stewart Gardner⁷⁷ (Figure 1.3). Selon Anne Higonnet, cet amalgame entre une œuvre encensée par l'histoire de l'art et un morceau de vêtement provoque une expansion des limites traditionnelles de l'art⁷⁸. D'ailleurs, Isabella Stewart Gardner se procure des pièces de tissu et des textiles à partir de 1872 pour les mettre en valeur en tant qu'œuvres d'art et non pour les fondre indistinctement à son décor⁷⁹. Le portrait de Sargent est déposé stratégiquement à l'intérieur de la salle gothique du musée regroupant plusieurs représentations de madones, vierges à l'enfant, vitraux et statuaire religieuse (Figure 1.4). Anne Higonnet explique que cet emplacement particulier procède à la « canonisation » d'Isabella Stewart Gardner au sein des représentations religieuses offertes dans le musée⁸⁰.

En partant de ces exemplifications, il semble évident que les méthodes d'accrochage d'Isabella Stewart Gardner incitent à une contemplation intime des œuvres d'art. En effet, la mise en scène de certaines œuvres privilégie l'accès direct et personnel avec le spectateur.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Anne Higonnet, « Private Museums, Public Leadership : Isabella Stewart Gardner and the Art of Cultural Authority » in *Cultural Leadership in America, Art Matronage and Patronage*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, Fenway Court, vol. 27 (1997), p.83-85, 90. Voir également Hilliard T. Goldfarb, *The Isabella Stewart Gardner Museum; a Companion Guide and History*, op.cit., p. 115-119, 147 et Alan Chong, Richard Lingner et Carl Zahn, *Eye of the Beholder, Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum*, op.cit., p. 103-107, 204-205.

⁷⁷ «The silk that hangs below *The Rape of Europa* in the Titian Room was made in Lyons between 1885 and 1895; it is approximately the size (134 x 272 cm) and shape of the skirt of a dinner or ball gown and probably comes from a formal gown that Charles Frederick Worth made for Mrs. Gardner.» Adolph S. Cavallo, « An introduction to the Textile Collection at Fenway Court », *Fenway Court*, 1981, p. 8.

⁷⁸ Anne Higonnet, « Private Museums, Public Leadership : Isabella Stewart Gardner and the Art of Cultural Authority », *Cultural Leadership in America, Art Matronage and Patronage*, op.cit., p. 90.

⁷⁹ Adolph S. Cavallo, « An introduction to the Textile Collection at Fenway Court », *Fenway Court*, loc.cit., p. 8.

⁸⁰ Anne Higonnet, « Private Museums, Public Leadership : Isabella Stewart Gardner and the Art of Cultural Authority », *Cultural Leadership in America, Art Matronage and Patronage*, op.cit., p. 84.

Par exemple, plusieurs d'entre elles sont exposées sur un chevalet bas face à une chaise. Ce mode d'accrochage est notamment employé pour *Le Christ transportant la croix* de l'Atelier de Giovanni Bellini (v.1505) dans la salle du Titien, assemblage désormais désuet puisqu'il est impossible de s'asseoir sur la chaise d'époque (Figure 1.5). Morris Carter écrit en 1930 que la disposition des objets engage le spectateur dans un mode inhabituel d'expérimentation des œuvres d'art étranger au traditionnel musée des beaux-arts :

Mrs. Gardner was daring but sure in her use of color, and in her installation she violates all museum theories. It was her principle to associate objects which were related esthetically, in design, form and color; she would not be controlled by geography and history, and thought that a room filled with objects created in one country at one period was dull. Her museum is often an irritation to scholars, but a constant delight, a source of ecstatic pleasure, to the general public, enchanted by flowers, stimulated by color, excited by masterpieces. [...] Although her building was to be primarily a house and secondarily a museum, she could express in it her conviction of the errors of public museums, which were already being called mausoleums of art and which, instead of bringing spiritual refreshment and life-enhancing joy to their visitors, were producing a new ailment called 'museum fatigue'.⁸¹

La collectionneuse mentionne elle-même à plusieurs reprises son aversion par rapport aux présentations ascétiques du Louvre à Paris et du Prado à Madrid. Ces musées échouent, selon elle, à mettre en valeur des œuvres qui sont pourtant d'une rareté exemplaire : « *I feel about it and many museums as I did about the Prado – If I could only take hold! Some things are so wonderful – and yet so badly presented [...] Poor Museums! Strength of mind they do need – and taste!*⁸² » Les assemblages d'œuvres d'Isabella Stewart Gardner tentent de résister aux théories du musée. Visant à être apprécié pour le témoignage qu'il livre des goûts personnels de la collectionneuse, ce modèle d'exposition ne nécessite aucune connaissance préalable de la part du spectateur. Les objets de la collection sont ainsi figés dans l'espace et dans le temps selon la vision esthétique personnelle d'Isabella Stewart Gardner. Le choix de l'environnement de la maison et l'expérience qui en résulte chez le spectateur contrastent avec les espaces d'exposition du musée des beaux-arts. Cette résistance s'exprime de manière concrète par les choix de la collectionneuse effectués lors de la construction de Fenway Park. Par exemple, afin de faciliter l'accès aux visiteurs,

⁸¹ Morris Carter, « Accent on Beauty », *op.cit.*, p. 2.

⁸² Isabella Stewart Gardner cité par Morris Carter, *Ibid.*, p.20-21.

Isabella Stewart Gardner refuse l'implantation d'un escalier monumental qu'il aurait fallu traverser pour se rendre à la collection permanente⁸³. Il est également primordial pour la collectionneuse que les espaces dédiés à l'exposition d'œuvres possèdent un grand nombre de fenêtres, créant une ouverture visuelle vers l'extérieur et vers l'intérieur de la cour du jardin pour assurer un éclairage naturel⁸⁴. De plus, Isabella Stewart Gardner accorde une grande importance aux arrangements botaniques, aux plantes et aux fleurs dans l'expérience vivante qu'ils offrent aux visiteurs. Morris Carter indique que les éléments botaniques jouent un rôle important en regard de la compréhension du musée en tant qu'environnement vivant⁸⁵. Nous verrons que l'éclairage naturel et la présence de plantes sont des caractéristiques qui reviennent dans nos trois cas de figure. Paradoxalement, ce sont ces mêmes éléments qui deviennent problématiques pour la conservation adéquate des objets d'art; la lumière naturelle et l'humidité étant les deux facteurs les plus contrôlés dans les environnements muséaux conformes aux normes scientifiques de conservation.

Afin de résumer la présentation de notre premier cas de figure, il est important de réitérer que la résidence autant que les objets qui y sont distribués ont fait l'objet de sélections précises de la part de la collectionneuse. Les œuvres présentées sur le seuil d'une porte, déposées sur un chevalet bas devant une chaise ou l'insertion stratégique de portraits de la collectionneuse à l'intérieur de représentations religieuses caractérisent le traitement particulier de l'exposition des objets. Il nous sera maintenant possible de comparer la manière dont les restrictions varient d'un cas à l'autre en analysant le cas de figure du KYMG. Nous verrons quel a été le rôle joué par le collectionneur dans la mise en place de son projet d'exposition. Nous pourrions également examiner comment l'importance de l'environnement domestique y est extériorisée, que ce soit par les restrictions du collectionneur ou par le type de stratégies d'exposition propre au KYMG.

⁸³ Morris Carter, « Mrs. Gardner & the Treasures of Fenway Court » in Morris Carter, Alfred M. Frankfurter, *The Gardner Collection*, New York, Art Foundation, 1946, p. 57.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Morris Carter, « Report of the Director » in Isabella Stewart Gardner Museum, *Annual Report*, Boston, 1948, p. 23.

1.2 Le Kettle's Yard Museum & Gallery

Le KYMG est une collection d'art moderne de Cambridge au Royaume-Uni rassemblée par Harold Stanley Ede (1895-1990)⁸⁶ (Figure 1.6). La collection contient une sélection d'œuvres des années 1920 et 1930 (Miró, Brancusi, Barbara Hepworth et Henry Moore⁸⁷) et se caractérise par son rassemblement important d'œuvres de Christopher Wood, d'Alfred Wallis⁸⁸ et d'Henri Gaudier-Brzeska⁸⁹. Les œuvres sont exposées à l'intérieur de quatre maisons privées. Celles-ci ont été rénovées par l'architecte Roland Aldridge à la demande du collectionneur en 1956 pour constituer un seul bâtiment. Harold Stanley Ede et sa femme Helen y habitent jusqu'en 1973 (Figure 1.7). La collection était alors accessible aux visiteurs chaque après-midi – des étudiants pour la plupart – étant donnée la proximité du musée et de l'Université Cambridge. Les visiteurs doivent se présenter à la porte d'entrée pour être accueillis et guidés par le collectionneur à l'intérieur de sa propre demeure⁹⁰. Le choix de l'environnement domestique en tant qu'espace d'exposition s'oppose explicitement à l'austérité des musées d'art de l'époque. En effet, Harold Stanley Ede écrit en 1966 : « *I feel it is a wonderful place to have such things, for you have an ever changing and ever increasing group of young people eager to learn about the visual arts – and here in the intimacy of a home they can do this so much more readily than in a public museum.* »⁹¹ Selon le collectionneur, l'environnement de la maison est l'endroit privilégié pour l'expérience esthétique des œuvres d'art. Le site Web du KYMG véhicule également cette idée en expliquant que l'atmosphère domestique de la résidence facilite l'appréciation esthétique des œuvres d'art. Le visiteur serait plus confortable et détendu qu'au musée parce

⁸⁶ Jeremy Lewison, « Ede, Harold Stanley » in H.C.G. Matthew et British Academy, *The Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, New York, Oxford University Press, vol.17 (2004), p. 657-658.

⁸⁷ Bruce Arnold, « Kettle's Yard », *The Art Atlas of Britain and Ireland*, Londres, Viking, 1991, p. 183.

⁸⁸ Dr. Northam, « Kettle's Yard – An Appeal », Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », FB419/2, F.B KYC (67) 6.

⁸⁹ Cynthia Rose, « Cambridge, Ede's Corner », *Artnews*, vol. 9 (novembre 1989), p. 103.

⁹⁰ Michael Glover, « Kettle's Yard, Small Perfections », *Artnews*, vol. 95, n° 9 (novembre 1996), p. 90.

⁹¹ Jim Ede, lettre adressée à John Piper en date du 9 décembre 1966. Archives de la Tate Britain « Piper, John, 12 letters from Jim Ede, Mike Tooby, Jeremy Lewison, Christopher Mason and Ann Compton, Kettle's Yard, Cambridge to John and Myfanwy Piper, 9 Dec 1966-18 Jan 1983 », TGA 200410/1/1/2131.

que l'environnement de la maison lui est familier : « *Kettle's Yard was originally conceived with students in mind. In 1954 Jim Ede envisaged creating a living place where works of art could be enjoyed...where young people could be at home unhampered by the greater austerity of the museum or public art gallery.*⁹² » Avant de se consacrer à son projet de résidence comme lieu d'exposition permanente, Harold Stanley Ede occupe le poste d'assistant-conservateur à la Tate Gallery de Londres entre 1922 et 1936⁹³. Certains expliquent son départ de la Tate parce que le conformisme de l'institution rend difficile, voire impossible, l'acquisition d'œuvres contemporaines⁹⁴. À l'heure actuelle, le KYMG semble éprouver le même problème en raison de la fixité de la scénographie des objets à l'intérieur du temps désormais historicisé du collectionneur⁹⁵. L'époque couverte par la collection s'étend de 1923 à 1973⁹⁶. Le bâtiment actuel ainsi que la collection ont été cédés à l'Université Cambridge en 1966, conditionnellement à la conservation intacte de l'environnement domestique et des objets qui y sont présentés⁹⁷. Les restrictions

⁹² Kettle's Yard, « History of the House », [en ligne], <http://www.kettlesyard.co.uk/house/history.htm> (page consultée le 25 janvier 2008).

⁹³ Sebastiano Barassi, Michael Harrison *et al.*, *Kettle's Yard House Guide*, Kettle's Yard, Cambridge, 2002, p. 8.

⁹⁴ Jeremy Lewison, « Ede, Harold Stanley » in H.C.G. Matthew et British Academy, *The Oxford Dictionary of National Biography*, loc.cit., p. 657.

⁹⁵ Peter Fuller traite de ce problème dans un article de 1974 : « *One feels almost cruel to criticise, but the truth is that the experience Kettle's Yard promises is no longer available. For all the good intentions, one does not feel that this is what living with art should be like. Nicholson and Brzeska already have older-master status, and do not now herald perceptual revolution which was afoot when Ede acquired them. The silence of frozen time hangs almost preciously over each neatly dusted bowl of pebbles, each preserved feather from the past. [...] The sad truth may be what was once an expression of one man's love for living with art has become a period piece, intriguing, but static and arrested none the less.* », Peter Fuller, « Kettle's Yard », *Art Review*, vol. 26, n° 9 (3 mai 1974), p. 255-256.

⁹⁶ University Registry, « Draft, *The Glory of the Gardner : Kettle's Yard Gallery* », 1^{er} mars 1984. Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », F.B419/24 (15 juillet 1983-30 août 1984).

⁹⁷ Le *mémoire* du Kettle's Yard Museum & Gallery présente les conditions reliées au don d'Harold Stanley Ede : « *It is hereby recorded that Mr. Ede has this day given to the University certain contents in Kettle's Yard and other works of art not at the present moment in Kettle's Yard particulars of which shortly will be set out in an inventory and be initialed by him and for and on behalf of the University. The purpose of this gift is (subject of the terms of this Memorandum) to establish a permanent Collection in which the said contents and works of art will be maintained together for exhibition in their present setting [...]* », Harold Stanley Ede, University of Cambridge, « A Memorandum of Gift of Works and Monies », document daté du 28 novembre 1966. Archives de l'Université Cambridge, « Paper relating to University Endowments – Kettle's Yard Cambridge, Endow.IV.1 ».

testamentaires scellent l'emplacement des œuvres dans la scénographie personnelle au donateur. En d'autres mots, le don à l'Université Cambridge est conditionnel au respect et au maintien de l'agencement originel des œuvres dans les espaces domestiques. Le moindre manquement à ces restrictions entraînerait un transfert de propriété à la Contemporary Art Society de Londres⁹⁸. Comme dans le cas du ISGM que nous venons de voir, les limitations testamentaires du KYMG ne s'appliquent pas à la totalité des pièces de la maison. C'est pourquoi certains réaménagements ont pu être effectués au fil des années. C'est le cas, par exemple, des zones autrefois réservées à Helen Ede, telles que sa chambre à coucher et la salle de bain adjointe. La raison évoquée par le musée pour exclure cette salle de la protection des restrictions est qu'elle n'a jamais fait partie du parcours d'exposition du temps du collectionneur. En effet, ce n'est qu'après la mort d'Helen Ede en 1977 qu'Harold Stanley Ede restitue sa chambre à coucher pour l'intégrer au parcours public d'exposition. À l'heure actuelle, cette pièce exhibe, en rotation, certaines œuvres acquises dans des circonstances exceptionnelles, comme de petits objets de Naum Gabo donnés au musée⁹⁹.

Déjà en 1964, le comité de l'Université Cambridge a conscience de l'imbroglio que pourrait susciter l'acceptation d'un tel don restrictif, mais considère que la collection représente un intérêt suffisant pour respecter les restrictions imposées par Harold Stanley Ede¹⁰⁰. En 1966, il semble qu'il soit difficile pour les deux partis d'arriver à une entente parce que la collection continue toujours d'évoluer. En effet, une lettre du comité d'administration interne de l'Université Cambridge mentionne cette difficulté :

First, and of paramount importance, is that this collection is Ede's whole life and he is continually having new ideas. It has taken 2½ years to reach the point where the

⁹⁸ Lettre de Anthony B. Lousada adressée à Gardner en date du 24 novembre 1966, 2 pages, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », FB419/1 (24 juin 1966 – 14 janvier 1967).

⁹⁹ Courriel de Sebastiano Barassi daté du 7 mars 2008.

¹⁰⁰ « Desirable as many of Mr. Ede's possessions are, his wish to have them preserved as an entity would make it impossible for them to be accepted by the Fitzwilliam Museum, supposing such a proposition were made to the Syndicate. Works of art of any limited period lose much of their real significance if, to meet the wishes of a donor, they are isolated from things of the same sort which precede and follow them. », Carl Winter, « Proposed Benefaction by Mr. H.S. Ede », lettre adressée au Professeur W.O Chadwick (D.D, F.B.A, The Master's Lodge, Selwyn College, Cambridge) en date du 30 avril 1964, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », FB419 (20 avril 1965 – 1965).

*views of Ede and the University coincide in time [...] This agreement was reached last Monday and already we have had two letters from Ede raising three entirely new points.*¹⁰¹

À ce sujet, les archives de la collection contiennent plusieurs documents mentionnant des ajouts constants d'œuvres. Puisque le collectionneur lègue sa collection en 1966, habite le KYMG jusqu'en 1973 et y effectue des changements même après son départ (par exemple en restituant la chambre d'Helen Ede en 1977), nous pouvons affirmer que la collection du KYMG ne devient manifestement fermée qu'à sa mort en 1990¹⁰². Afin de documenter et d'immortaliser l'emplacement définitif de plusieurs mises en exposition, le collectionneur assemble des photographies et des textes qu'il publie dans *A Way of Life*¹⁰³ en 1984. Dans cet ouvrage, Ede expose sa philosophie en indiquant que la maison et les objets qu'elle contient ne peuvent être appréciés à leur juste valeur que par une contemplation solitaire¹⁰⁴. Dans « Museum or Monument¹⁰⁵ », Kenneth Baker mentionne l'importance accordée par le collectionneur à la disposition des artefacts, même lorsqu'il réside à l'intérieur des bâtiments du KYMG. Il souligne également la difficulté exprimée par le collectionneur de retrouver une harmonie lorsque les objets sont déplacés, ne serait-ce que temporairement :

*Ede knows that the proper placement of objects in a space cannot be forced and very often cannot be repeated. Of an ensemble of glassware given to him by a friend, he has written, "When I first divided it up and placed those few on the tallboy, they seemed to me a golden city. I once took it all down to clean underneath them and around, a lid slid off and broke a jar (badly mended by me) and I was never able to "place" it all again. I have often found this to happen. I get something, I look for its home, and place it innocently and rightly. After that I have lost the touch.*¹⁰⁶

¹⁰¹ Lettre de R.E Macpherson adressée à Rattenbury en date du 25 novembre 1966, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », FB419/1 (24 juin 1966 – 14 janvier 1967).

¹⁰² D.H Murphy, lettre adressée à Miss H.E Peek en date du 24 novembre 1970, Archives de l'Université Cambridge. « Papers relating to University endowments, Papers relating to Kettle's Yard, Cambridge », Reference Endow.IV.3 Schedule of further items donated, 24 Aug. 1970.

¹⁰³ Jim Ede, *A Way of Life, Kettle's Yard*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 258 p.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁵ Kenneth Baker, « Museum or Monument? », *Connoisseur*, vol. 218 (février 1988), p. 126-130.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 130.

Malgré ces prescriptions, Ede autorise, dans son testament, le remplacement d'objets abîmés ou usés¹⁰⁷ ainsi que leur retrait temporaire s'il devient nécessaire de les restaurer¹⁰⁸. Lors de son départ définitif en 1973, Harold Stanley Ede nomme Paul Clough en tant que premier conservateur et résident¹⁰⁹ du musée pour qu'il poursuive son projet au cours des premières années de l'autonomie des lieux d'exposition¹¹⁰. Conservation et résidence font ainsi partie d'une même activité aux yeux de Ede. Cette recommandation particulière de résider à l'intérieur de la collection cesse d'être suivie en 1983¹¹¹, mettant fin à l'aspect habité de l'environnement domestique¹¹². Le collectionneur doit, malgré son emprise, se résoudre à déléguer son autorité sur la gouvernance du KYMG à d'autres intermédiaires. Paul Clough

¹⁰⁷ Le Kettle's Yard Museum & Gallery a remplacé au fil des années certains tapis détériorés par le nombre grandissant de visiteurs. Martin Thompson, « Coping With the Ravages of Times », *Focus*, [en ligne], <http://www.alumni.cam.ac.uk/uploads/File/CAMArticles/CAM%2054%20-%20Easter%202008/Focus.pdf>, (page consultée le 6 juillet 2009).

¹⁰⁸ Par exemple, l'éclairage naturel du grenier du Kettle's Yard Museum & Gallery a été bloqué et remplacé par des luminaires artificiels pour empêcher les dommages causés par la lumière sur les esquisses sur papier d'Henri Gaudier-Brzeska.

¹⁰⁹ Plusieurs documents d'archives indiquent qu'Harold Stanley Ede préférerait le terme de « résident » à celui de conservateur parce qu'il qualifie de manière plus juste le genre de tâches assignées (laver les planchers et arroser les plantes) et la condition d'habiter le Kettle's Yard Museum & Gallery en dehors des heures de travail. Jim Ede, « Appendix B. Duties of a Resident or Assistant Curator at Kettle's Yard, Cambridge », Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », F.B 419/13 (1^{er} mai – 21 septembre 1972), University Registry, DJHM/JF, 24 février 1972. Le collectionneur rédige également un document en faveur du changement permanent du titre de conservateur à celui de « résident » : « *Since Kettle's Yard sets out to be something quite different from a normal museum or art gallery – and strives to be a home, a private house – an extremely personal affair, it seems to me of great importance to give the staff a title removed from one used by Museums. Resident seems to be entirely appropriate since the person in charge is always resident.* », Jim Ede, « Reasons for Changing Name of Hon. Curator to Resident », note datée du 2 janvier 1973 dans University Registry, JJHM, « Kettle's Yard Staff : Titles », 20 janvier 1973. Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board Records, Ede Benefaction – Kettle's Yard », 419/15 (3 janvier 1973 – 8 mai 1973).

¹¹⁰ Les documents du Kettle's Yard Museum & Gallery indiquent que la maison du Kettle's Yard Museum & Gallery devrait servir de résidence, après le départ du collectionneur, à une personne affiliée à la Faculté des Beaux-arts de l'Université ou à toute autre personne responsable. Office of the Financial Board, The Old Schools, « Faculty of Fine Arts Gift by Mr. H.S. Ede », document daté du 6 mars 1964, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board Records, Ede Benefaction – Kettle's Yard », FB 419 (20 avril 1965-1965).

¹¹¹ Rob Tufnell, « Sans titre » in Caroline Achaintre, Rob Tufnell, Kettle's Yard Gallery *et al.*, *The Unhomely*, opuscule de l'exposition du 8 novembre 2003 au 11 janvier 2004, Université de Cambridge, Cambridge, 2003, p. 31.

¹¹² Harold Stanley Ede est conscient que l'absence d'un résident mène à cette perte d'une atmosphère domestique véridique. Lettre d'Harold Stanley Ede à Richard en date du 17 juillet 1983. Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », F.B419/24 (15 juillet 1983-30 août 1984).

et Jeremy Lewison sont les deux résidents successifs à avoir habité le KYMG du vivant d'Harold Stanley Ede¹¹³.

Les restrictions testamentaires du collectionneur ont un effet direct sur la fréquentation et l'expérience du public. La quiétude, l'isolement du brouhaha extérieur et l'harmonie silencieuse générés par la disposition des objets de la collection permettent au visiteur une expérience théosophique, c'est-à-dire, selon Sebastiano Barassi, l'accès à une « relation individuelle avec Dieu.¹¹⁴ » Cette qualité spirituelle s'exprime par l'équilibre dans la disposition des objets du KYMG et par l'importance attribuée à la lumière naturelle dans les mises en scène de la collection. À ce sujet, Ede écrit : « *If I had to think of another name for God, I think it would be Balance.*¹¹⁵ » Le collectionneur présente fréquemment des assemblages d'objets translucides près des fenêtres. L'importance accordée à la lumière naturelle et aux objets trouvés issus de la nature, ces « sculptures divines » comme il les nomme¹¹⁶, font un clin d'œil à l'illumination du visiteur contemplatif. Dans le même ordre d'idées, Ede indique que le KYMG entretient une relation beaucoup plus étroite avec l'édifice voisin, l'Église St Peters, qu'avec la galerie d'exposition temporaire. En effet, il explique que le KYMG et l'Église St Peters ont en commun l'idée d'un refuge accessible à tous, d'un endroit où il est possible d'atteindre un niveau de contemplation calme. Cette quiétude résulte, selon lui, de l'ordonnance précise des objets qui donne l'illusion au visiteur d'être le premier à parcourir les lieux :

I think this quiet was a matter of daily attention to detail, that everything should be in place, that no obstructive activity, papers left about, a sense of hurry or stress, the ghost of a feeling in visitors that they were intruding. I used to like to feel that

¹¹³ Kenneth Baker, « Museum or Monument? », *Connoisseur*, loc.cit., p. 130. Harold Stanley Ede envoie régulièrement des collègues pour vérifier si le dispositif d'exposition du KYMG est conservé intact. Voir par exemple, lettre de Jim Ede adressée à Frank en date du 24 avril 1977, Archives de l'Université Cambridge, « University Registry Subject Files – Kettle's Yard Staff, Honorary Curator Jim Ede 1959-1986 », 1753/19.

¹¹⁴ Traduction libre. Sebastiano Barassi, « The Collection as a Work of Art : Jim Ede and Kettle's Yard », extrait de la conférence The Significance of Collections tenue à l'University d'Edinburgh (12 novembre 2004), [en ligne], <http://www.dundee.ac.uk/umis/conference2004/pdfbarassi.pdf>, (page consultée le 15 février 2009).

¹¹⁵ Cynthia Rose, « Ede's Corner », *Artnews*, loc.cit., p. 103.

¹¹⁶ Traduction libre. Sasha Moorsom, « Kettle's Yard : a Home of Contemporary Art », *Illustrated London News*, n° 271 (juillet 1983), p. 53.

*things were such that each newcomer could feel the first to enter in upon that quiet – just as one often does early in the morning along a sea shore, with the day breaking, or in a wood where [...] there was no sound but tiny rustling of leaves, of birds.*¹¹⁷

Dans le but de maintenir l'intégrité de la collection et l'atmosphère de contemplation désirée par le collectionneur, le musée ne peut autoriser plus de dix personnes à la fois dans les salles permanentes. Dans une entrevue réalisée en 1990, Ede fait état de la difficulté d'accueillir des groupes de plus en plus nombreux en raison du volume restreint des pièces domestiques¹¹⁸. Malgré ces difficultés, le collectionneur accorde une importance de premier ordre à la résidence comme lieu d'exposition. Selon lui, l'expérience idéale des œuvres d'art de sa collection ne se manifeste qu'à l'intérieur de l'environnement intime et familial de la maison¹¹⁹. Ede écrit :

*Kettle's Yard is I think the first of its kind to be made available to one of our universities. It has been my home for the last twelve years and contains a large collection of paintings and sculptures, 1912-1969 (of national value) and many other objects of beauty, and where I have kept open house for undergraduates every afternoon of term during this last 12 years, and which I gave to the University of Cambridge four years ago with the intention that the ambiance of a domestic setting should be maintained and into which the undergraduates could continue and come as to a home, and there find that works of art were alive and something that could enter into their daily lives.*¹²⁰

Afin de conserver cette philosophie, le KYMG accorde aux visiteurs les privilèges d'être accueillis et guidés par un groupe de bénévoles, de s'asseoir dans les chaises de la résidence et même de consulter à leur guise les nombreux livres originaux du collectionneur disséminés un peu partout dans l'espace de la maison. Ede a également mis sur pied, dans

¹¹⁷ Jim Ede, « Letter from Jim Ede to an applicant for the post of Resident at Kettle's Yard. », Archives de l'Université Cambridge, « University Registry Subject Files – Kettle's Yard Staff, Honorary Curator Jim Ede 1959-1986 », 1753/19.

¹¹⁸ John Goto, « The Atomic Yard », [en ligne], <http://www.johngoto.org.uk/atom-yrd/convers.htm>, (page consultée le 14 novembre 2009).

¹¹⁹ Conférence de Harold Stanley Ede donnée lors de l'ouverture de l'extension du Kettle's Yard Museum & Gallery le 5 mai 1970, Archives de l'Université Cambridge, « University Registry Subject Files – Kettle's Yard Staff, Honorary Curator Jim Ede 1959-1986 », 1753/19.

¹²⁰ Harold Stanley Ede, « General Aims and Specific Activities. Private and Confidential », Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », H.S Ede 419/7 (1^{er} novembre 1968 – 27 février 1969).

les années 1960, un système de prêt d'œuvres d'art dédié aux étudiants de l'Université Cambridge souhaitant cohabiter pendant une période déterminée avec des œuvres d'art. S'inscrivant en continuité avec le projet du collectionneur visant l'expérience des œuvres d'art à l'intérieur d'un contexte familial, le système de prêt a été maintenu par les gestionnaires actuels¹²¹. La liberté laissée au visiteur, c'est-à-dire la possibilité de s'asseoir dans les sièges de la résidence et de manier les livres du collectionneur, garantit un respect de l'intégrité conceptuelle de l'environnement domestique. Considérés selon un point de vue muséal de conservation, ces privilèges augmentent toutefois les risques de bris, d'usure et de vol des objets manipulés par les visiteurs. Le conservateur des collections Sebastiano Barassi et le directeur de l'institution Michael Harrison sont conscients que ces entorses à la conservation traditionnelle obtempèrent toutefois au caractère informel de la collection :

*"This free access inevitably means that we have to accept an amount of deterioration. This is difficult for a curator as it goes against our instinct and training," Sebastiano admits. Kettle's Yard's Director, Michael Harrison agrees. "We are trying to do what Jim Ede would have done, had he still been here, preserving it as a domestic environment. This means not being too purist and maintaining the overall visual impact".*¹²²

En plus d'un environnement familial résistant à l'atmosphère compartimentée du musée, les stratégies d'exposition employées par le collectionneur sont pour le moins inhabituelles. En effet, certaines œuvres sont disposées directement au sol alors que d'autres sont accrochées à un niveau si bas qu'il n'est possible de les regarder qu'une fois assis (Figure 1.8). Barassi explique que ces modalités d'exposition amènent une compréhension de l'institution en tant qu'« antimusée¹²³ ». Les œuvres préférées d'Ede sont souvent accrochées de manière singulière ou sont présentées dans des endroits inusités. Par exemple, une œuvre peinte d'Alfred Wallis est déposée sur la toilette dans la salle de bain, soit à l'intérieur de la pièce la plus banale de la maison (Figure 1.9, 1.10). Les œuvres sont intercalées d'artefacts et

¹²¹ Ede prêtait en moyenne 400 œuvres chaque année aux étudiants de l'Université Cambridge qui ont toutes, sans exception, été retournées. Office of the Financial Board, The Old Schools, « Faculty of Fine Arts Gift by Mr. H.S. Ede », *op.cit.*

¹²² Martin Thompson, « Coping With the Ravages of Time », *Focus, loc.cit.*, p. 31.

¹²³ Sebastiano Barassi, Michael Harrison, Kettle's Yard *et al.*, *Kettle's Yard House Guide, op.cit.*, p. 17.

d'objets trouvés issus de la nature¹²⁴ (des plantes, des cailloux, des plumes et des coquillages) qui n'ajoutent aucun prestige ou valeur monétaire à l'ensemble¹²⁵, mais qui contribuent néanmoins à son atmosphère particulière (Figure 1.11). Selon Barassi, ces ajouts d'éléments disparates dissolvent les limites traditionnelles de l'art¹²⁶. Harold Stanley Ede ne s'intéresse pas aux classifications muséales traditionnelles¹²⁷ en raison de la distance qu'elles instaurent entre le spectateur et les œuvres d'art¹²⁸. Cette position est affirmée par le choix de l'environnement connu de la maison comme lieu d'exposition et par l'intégration des œuvres d'art sans cartels¹²⁹ ni caissons protecteurs¹³⁰ à des éléments quotidiens et artisanaux.

Le cas de figure du KYMG nous démontre que les restrictions sont posées afin de protéger l'environnement domestique de la maison qui demeure l'endroit par excellence, selon Ede, pour la présentation et l'expérience des œuvres d'art. Le respect de ces conditions est toujours en vigueur aujourd'hui grâce au maintien de l'accès et de la liberté concédés au visiteur. Le conservateur des collections autorise une proximité malgré les risques de détérioration des artefacts et des livres manipulés. Enfin, les choix d'exposition particuliers du collectionneur mettent en évidence un intérêt pour des objets trouvés et issus de la nature ainsi que pour une expérience spirituelle générée par l'harmonie de l'environnement domestique. L'importance du caractère domestique est également présente dans la collection

¹²⁴ Sebastiano Barassi, « Kettle's Yard. Museum or Way of Life? » in Penna Sparke, Brenda Martin et Trevor Keeble (ed.), *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870 to 1950*, op. cit., p. 132.

¹²⁵ Marigold Coleman, « Kettle's Yard », *Crafts*, n° 6 (janvier/février 1974), p. 28.

¹²⁶ Sebastiano Barassi, « The Collection as a Work of Art : Jim Ede and Kettle's Yard », loc. cit.

¹²⁷ Id., « Kettle's Yard. Museum or Way of Life ? » in Penna Sparke, Brenda Martin et Trevor Keeble (ed.), *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870 to 1950*, op. cit., p. 134.

¹²⁸ Annabel Freyberg, « Kettle's Yard », *Art Quarterly*, (printemps 2007), p. 37.

¹²⁹ Mieke Bal souligne que l'exposition d'objets sans cartels ni explications n'est qu'une façon différente de donner de l'information. Mieke Bale, *Double Exposures, the Subject of Cultural Analysis*, Londres, Routledge, 1996, p. 112-113.

¹³⁰ Le collectionneur refuse la mise en place de caissons protecteurs de type muséologique, même après s'être fait voler quelques objets dans les années 1970 : « *For the other two I think, as I said in my letter, that the time had come not to leave them lying about – and that I did not want small objects displayed in a case – that creating a museum atmosphere.* », Lettre de Jim Ede à Trevor datée du 5 novembre 1980, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board Records, Ede Benefaction-Kettle's Yard », F.B419/21(décembre 1979 – décembre 1980).

Garman Ryan de la NAGW, que ce soit dans le type d'œuvres collectionnées autant que dans les modalités d'exposition utilisées. Nous verrons, avec ce dernier cas de figure, que la collection Garman Ryan est celle qui comporte le moins de restrictions par rapport aux deux exemples présentés. C'est pourquoi l'ampleur des réactualisations menées a été plus importante. Il a été possible de construire un nouvel édifice, la NAGW, adapté aux besoins de présentation et d'exposition de la collection privée. Enfin, nous verrons que le modèle muséographique proposé par la collectionneuse n'a pas fait l'objet de protection testamentaire, mais a néanmoins été reconduit au musée puisqu'il assure une certaine cohérence à l'hétérogénéité des objets de la collection.

1.3 La New Art Gallery Walsall

La NAGW est un musée d'art dont la structure architecturale est récente comparativement à nos deux autres cas de figure. Sa construction débute en janvier 1997 et le musée ouvre officiellement ses portes le 17 février 2000¹³¹ (Figure 1.12). Situé à Walsall au Royaume-Uni, l'édifice accueille la collection Garman Ryan léguée à la ville de Walsall en 1972 par deux collectionneuses : Kathleen Garman (1901-1979) et Sally Ryan (1916-1968)¹³². La collection Garman Ryan rassemble des œuvres à caractère figuratif (la plupart sont des portraits ou des paysages) et inachevé (telles que des esquisses et des ébauches) ayant été accumulées sur une période de 14 ans (1959-1973)¹³³. La collection est inaugurée dans les locaux de la bibliothèque municipale de Walsall en 1973¹³⁴. Pour sa présentation, Kathleen Garman choisit personnellement maints détails relevant de l'accrochage, de la couleur des murs et du tapis au sol¹³⁵. Elle dispose les œuvres sur plusieurs paravents mobiles recouverts

¹³¹ Claire McDade, Harriet Curnow, *Building the Audience. Audience Development and the Construction of the New Art Gallery Walsall*, Walsall, The New Art Gallery Walsall, 2000, p. 27, 31.

¹³² Peter F. Vigurs, « Introduction » in Peter F. Vigurs, Walsall Metropolitan Borough Council et Library and Museum Services, *The Garman-Ryan Collection. Illustrated Catalogue*, W. J. Ray & Co. Ltd., Walsall, 1976, [non paginé].

¹³³ Rowan Moore, « A Pebble on Water » in Rowan Moore *et al.*, *The New Art Gallery Walsall*, BT Batsford, Londres, 2002, p. 60.

¹³⁴ Penny McGuire, « Rising From its Industrial Setting, Caruso St-John's Walsall Gallery is Taking Cool Britannia to the Country's Unglamorous Midlands », *The Architectural Record*, vol. 189, n° 5 (mai 2001), p. 217.

¹³⁵ Sheila McGregor, « "I feel we are dealing with dream.." : The Story of the Garman Ryan Collection » in Sheila McGregor, *A Shared Vision. The Garman Ryan Collection at the New Art Gallery Walsall*, London, Merrell Holberton, 1999, p. 43.

de toile brune et demande que le plafond de l'espace d'exposition soit peint en bleu¹³⁶ (Figure 1.13). Déjà à cette époque, le caractère privé et domestique de la collection constitue son attrait particulier¹³⁷, tel que le mentionne l'introduction de son premier catalogue réalisé en 1974 :

*Apart from the standard requirements of visibility, circulation, climatology, security, etc., we were concerned with the particular problems involved in displaying a collection that was so essentially intimate in character, domestic in scale and catholic in scope that traditional art gallery notions of presentation were seemingly irrelevant.*¹³⁸

Au total, le site Web de la NAGW répertorie quelque 375 œuvres dont plus du tiers sont des sculptures de différentes périodes et cultures (artefacts égyptiens, grecs, chinois, africains)¹³⁹. La collection Garman Ryan rassemble des œuvres peintes et des dessins de petit format d'artistes européens tels que Van Gogh, Monet, Turner, Sisley, Pissarro, Renoir, Corot et Millet¹⁴⁰ et contient également le plus grand nombre d'œuvres réalisées par Jacob Epstein, l'époux de Kathleen Garman¹⁴¹.

Seulement trois restrictions sont notifiées pour protéger l'intégralité de la collection Garman Ryan. Aucune œuvre ne peut être vendue ou aliénée; les objets doivent être conservés dans des conditions adéquates; et finalement, la collection doit être maintenue en tant qu'entité

¹³⁶ Walsall Museum & Art Gallery, « Application to the Foundation for Sport and the Arts. The Garman Ryan Collection, Walsall. Draft », non daté, [non paginé]. Archives de la New Art Gallery Walsall.

¹³⁷ « *But the collection is perhaps even more noteworthy for its intimate and personal quality, no doubt deriving from the sympathetic tastes of its two co-founders, and the intention has been to retain this aspect of the collection as far as possible* », Peter F. Vigurs, « Introduction » in Peter F. Vigurs, Walsall Metropolitan Borough Council et Library and Museum Services, *The Garman-Ryan Collection. Illustrated Catalogue*, op.cit.

¹³⁸ The Walsall Museum & Art Gallery, *The Garman-Ryan Collection in the Walsall Art Gallery, Provisional Hand-List*, W.J Ray & Co. Ltd., Walsall, juillet 1974, p. 3.

¹³⁹ Myfanwy Kitchin, « Epstein », *The Guardian* (18 juillet 1974).

¹⁴⁰ The New Art Gallery Walsall, « The Garman Ryan Collection », *Collection Introduction*, [en ligne], <http://www.artatwalsall.org.uk/index2.asp?sec=2>, (page consultée le 2 octobre 2007).

¹⁴¹ Cette nuance est apportée par Jo Digger, conservatrice de la collection *Garman Ryan* depuis 1987, puisque d'autres collections possèdent des œuvres plus significatives de Jacob Epstein. Entretien avec Jo Digger, le 22 mai 2009.

complète¹⁴². En raison de la flexibilité de ces limitations testamentaires, il a été possible de déménager la collection à l'intérieur d'un espace conçu en réponse à ses exigences particulières. Pour le transfert et la nouvelle présentation de la collection Garman Ryan, les concepteurs de la NAGW ont proposé des salles d'exposition à caractère domestique. En effet, les architectes ont créé une enfilade de salles de taille réduite comportant de nombreuses fenêtres tout en privilégiant le bois comme matériau de revêtement principal. La conception de l'édifice sera examinée plus en détail dans le prochain chapitre lorsque nous analyserons les stratégies de réactualisation de la collection.

À l'origine, les œuvres de la collection Garman Ryan sont exposées en sections thématiques (les représentations d'enfants, les animaux et les paysages¹⁴³ par exemple) sélectionnées par Kathleen Garman¹⁴⁴ (Figure 1.14). Bien qu'il ne s'agisse pas d'une condition à respecter, Peter Jenkinson, directeur du Walsall Museum & Art Gallery (1989-1999) et de la NAGW (2000-2003), explique que cette disposition thématique a été conservée dans la présentation

¹⁴² Tom Clerk et County Borough of Walsall, « Copy Resolutions Passed by the Librarians, Museums and Art Gallery Management Committee at Their Meeting Held on January 23rd, 1973 », Archives de la New Art Gallery Walsall.

¹⁴³ Terry Grimley, « Big Gift Creates a Place in the Artistic Sun for Walsall », *The Birmingham Post* (21 août 1974).

¹⁴⁴ Cet assemblage thématique est révélé lors de la première exposition publique de la collection *Garman Ryan* dans le cadre de l'événement *The Great Burstead Festival of Good Things* (30 juin au 15 juillet 1968). Les œuvres sont alors divisées en trois sections : les artistes classiques, les modernes et les représentations d'enfants. Kathleen Garman, « Garman-Ryan Collection. Prints, Drawings, Watercolours. Great Burstead Festival June 30th-July 16th », livre de notes de Kathleen Garman, Archives de la New Art Gallery Walsall. Lors de son don en 1972 à la ville de Walsall, la collectionneuse arrange les œuvres selon neuf thématiques : les représentations d'enfants, les études corporelles, les portraits, les animaux, les fleurs et les paysages, les oiseaux et les animaux, les illustrations et le symbolisme, les arbres et les représentations religieuses. The Walsall Museum & Art Gallery, *The Garman-Ryan Collection in the Walsall Art Gallery, Provisional Hand-List*, op.cit., p. 4. L'analyse de documents postérieurs au don révèle que ces regroupements se modifient, mais restent néanmoins intégrés à l'assemblage premier. À ce sujet, voir Walsall Museum & Art Gallery, « Garman Ryan Plan », schéma dessiné à la main des emplacements des œuvres et des thématiques de la collection *Garman Ryan*, non daté, Archives de la New Art Gallery Walsall. La division actuelle à la New Art Gallery Walsall propose sept thématiques : les portraits et personnes, l'enfance, les paysages ruraux ou urbains, les arbres, les natures mortes et assemblages floraux, le travail et les loisirs, la religion et les représentations d'animaux et d'oiseaux. Traduction libre des thématiques de Chris Lee, « Inspiring Creativity Through the Garman Ryan Collection and the New Art Gallery Walsall », [en ligne], <http://www.chrislee.org.uk/InspiringCreativity/Themes.htm>, (page consultée le 17 mars 2009).

actuelle de la collection parce qu'elle permet d'apprécier rapidement l'hétérogénéité des objets de la collection :

*[...] as for the Tate doing thematic displays, we've had them for 25 years at the insistence of Kathleen Garman, the founder! And there's no other way they could be done – they're a personal collection and would look ludicrous in chronological order or by art-historical groupings. The pleasure of it is precisely that you can see an artist looking at the same subject across centuries and media and in the fact that very simple drawings are alongside oil painting.*¹⁴⁵

Au lieu d'une compréhension historique ou géographique, le rassemblement thématique propose une expérience qui ne nécessite aucune connaissance préalable en histoire de l'art¹⁴⁶. Nonobstant les interdictions touchant à l'intégrité de la collection pour empêcher la fragmentation de son contenu, certains objets sont relégués à la réserve en raison de leur absence d'intérêt artistique ou esthétique¹⁴⁷. La collection renferme quelques faux et des artefacts artisanaux auxquels l'institution accorde moins d'importance¹⁴⁸. Ces objets mettent néanmoins en lumière le mode d'accumulation de la collectionneuse qui privilégie autant des œuvres encensées par l'histoire de l'art que d'autres produites par un artisanat local. La NAGW possède également trois autres collections : un amalgame permanent d'objets amassés depuis 1892, la collection Garman Ryan Epstein que nous analyserons en tant que stratégie d'accumulation parallèle dans le chapitre II et la collection d'archives Epstein jointe aux services de la bibliothèque de l'institution. La collection fermée conserve ici son caractère indivis, mais s'inscrit à l'intérieur d'un réseau plus vaste de collections.

¹⁴⁵ Felicity Allen, « Discovering the Horizon, Felicity Allen Talks to Peter Jenkinson », *The Art Book*, vol. 8, n° 1 (janvier 2001), [en ligne], <http://www.blackwell-synergy.com/doi/pdf/10.1111/1467-8357.00230>, (page consultée le 22 octobre 2007).

¹⁴⁶ Cet assemblage thématique est opposé aux mise en scène de type historique et scientifique qui ont un but rationnel sous-jacent au collectionnement. « [...] l'expérience humaine évoquée au travers de la figure, le paysage et la nature morte marquant par là aussi leur refus de saisir une éventuelle spécificité dans une iconographie qui aurait alors pu être datée. » Jean-Marc Poinot, « Les grandes expositions », *Les Cahiers du Musée National d'art Moderne (CMNAM)*, n° 17/18 (1986), p. 132.

¹⁴⁷ Entretien avec Jo Digger, le 22 mai 2009.

¹⁴⁸ Felicity Allen, « Discovering the horizon, Felicity Allen talks with Peter Jenkinson », *The Art Book*, *loc. cit.*

Les concepteurs de la NAGW ont étudié, extrait et réinterprété certains paramètres domestiques caractérisant la « maison du collectionneur » pour les reconduire dans la composition de leur édifice. Ces efforts ont été déployés pour créer un espace d'exposition adapté à la collection privée à l'intérieur du musée. Peut-être même afin de concilier la contradiction patente entre la collection hautement idiosyncrasique et l'espace public d'exposition. Le caractère domestique de la collection a été le point de départ du projet architectural. Dans cette mesure, ce troisième cas de figure introduirait une nouvelle option de répartition au modèle du « don mémoriel » développé par Carol Duncan. Rappelons les trois scénarios possibles d'absorption du « don mémoriel » suite à son legs : la collection peut être donnée à une institution publique, elle peut être intégrée en tant qu'entité à l'intérieur d'une salle de musée et, enfin, être instaurée dans son entièreté à l'intérieur de la résidence du donateur¹⁴⁹. La NAGW manifesterait une nouvelle possibilité d'absorption de la collection privée : soit la création d'un musée à partir de la collection fermée postérieurement à la mort de son donateur. Des intervenants externes réinterprètent ainsi la collection et la mise en scène particulière pour l'adapter à un environnement muséal contemporain. La conception de l'architecture est pensée en fonction des caractéristiques et des demandes spécifiques de la collection fermée allant même jusqu'à la reconduction d'une ambiance domestique. Dans cette optique, la NAGW constitue une inversion des deux autres études de cas analysées. Au ISGM et au KYMG, le musée s'infiltré dans la résidence privée par la « muséalisation » intégrale de la collection fermée. La NAGW est à l'opposé de cette conception. La collection privée est plutôt extraite et réinterprétée dans le contexte d'un musée dont la pierre angulaire est l'ambiance domestique. Dans ce cas-ci, le musée choisit de reconstituer en partie l'idée d'une demeure privée.

Nous étudierons plus en profondeur ce projet architectural dans le chapitre II de manière à expliciter les références à l'univers domestique comme stratégies de réactualisation. Ce cas plus actuel témoignerait d'une nouvelle attitude à l'égard de la collection fermée et par rapport à la « demeure historique-musée ». Il serait emblématique de nouveaux modes de gestion des collections fermées qui affirmeraient leur caractère domestique malgré leur

¹⁴⁹ Carol Duncan, « Something Eternal : The Donor Memorial » in *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums*, op.cit.

assimilation par le musée. On pourrait penser que les collectionneurs qui lèguent leur collection privée dans un temps plus rapproché du nôtre sont conscients des conséquences des restrictions trop sévères rendant difficile sa viabilité et sa permanence.

La singularité de la collection Garman Ryan réside dans son caractère idiosyncrasique, dans la dimension réduite des œuvres¹⁵⁰ et dans le nombre considérable de croquis et de dessins témoignant des goûts et des préférences esthétiques des deux donatrices¹⁵¹. De la même façon qu'Isabella Stewart Gardner procède à la « canonisation » de sa personne grâce à la disposition judicieuse de ses portraits dans la mise en scène de son musée¹⁵², Kathleen Garman s'assure une postérité par une grande représentation d'elle-même, de ses amis et des membres de sa famille à même sa collection¹⁵³. La collection contient en effet plusieurs portraits des deux collectionneuses, dont un buste intitulé *First Portrait of Kathleen* (1921) de Jacob Epstein (Figure 1.15), des représentations des enfants de Kathleen Garman, Theodore (1924-1954), Kitty (1927-) et Esther (1929-1954) et des œuvres réalisées par le cercle d'amis des Epstein connotant l'aspect privé de leur vie familiale¹⁵⁴ (Figures 1.16, 1.17). La collection comprend également 21 œuvres réalisées par Sally Ryan, l'une des deux collectionneuses ayant pratiqué la sculpture dans les années 1940. La présence de plusieurs esquisses de Modigliani, Picasso et Matisse et les nombreux portraits de Kitty Garman peints par son premier mari Lucian Freud ou par son frère Theodore Garman¹⁵⁵

¹⁵⁰ La collection Garman Ryan ne contient pas d'œuvres d'un format supérieur à 183 x 122 cm. The New Art Gallery Walsall, « A New Art Gallery For Walsall, Competition to Select an Architect, promoted by Walsall Metropolitan Borough Council sponsored by Chartwell Land Development Ltd. » Non daté, p. 25. Archives de la New Art Gallery Walsall.

¹⁵¹ Sheila McGregor, « "I feel we are dealing with dreams.." : The Story of the Garman Ryan Collection » in Sheila McGregor, *A Shared Vision. The Garman Ryan Collection at the New Art Gallery Walsall*, op.cit., p. 17.

¹⁵² Anne Higonnet, « Private Museums, Public Leadership : Isabella Stewart Gardner and the Art of Cultural Authority » in *Cultural Leadership in America, Art Patronage and Patronage*, op.cit., p.84.

¹⁵³ Sheila McGregor, « "I feel we are dealing with dreams.." : The Story of the Garman Ryan Collection » in Sheila McGregor, *A Shared Vision. The Garman Ryan Collection at the New Art Gallery Walsall*, op.cit., p. 20.

¹⁵⁴ Antonia Payne, « Essay on Garman Ryan Collection by Antonia Payne, Drafts », non daté, matériel non publié, Archives de la New Art Gallery Walsall, p. 6.

¹⁵⁵ Dont l'œuvre de Theodore Garman « The Sick Child » représentant Kitty Garman alitée. Art Gallery Walsall, « A New Art Gallery For Walsall, Competition to Select an Architect, promoted by Walsall Metropolitan Borough Council sponsored by Chartwell Land Development Ltd », op.cit., p. 22.

mettent également de l'avant le réseau de relations familiales sous-jacent à la collection¹⁵⁶. Selon les documents produits par la NAGW, considérer la collection Garman Ryan d'un point de vue biographique permet de donner une cohérence au caractère hétéroclite des objets réunis. Par exemple, l'institution explique la présence pêle-mêle d'artefacts de cultures non occidentales dans la collection en évoquant les liens qu'ils présentent avec les préoccupations esthétiques de Jacob Epstein pour la représentation anthropomorphe s'éloignant des prédicats de la sculpture classique¹⁵⁷.

La collection ne commence à prendre forme dans l'esprit de Kathleen Garman qu'après le suicide de deux de ses enfants, Theodore et Esther en 1954¹⁵⁸, et la mort de son mari Jacob Epstein en 1959¹⁵⁹. Considérés dans cette perspective, les nombreuses représentations de Theodore et Esther Garman prennent des allures de sépulture et consolident la référence au « don mémoriel » de Duncan. Avec sa construction récente, la NAGW représente la contrepartie contemporaine de la collection fermée. Les restrictions relativement souples laissent une marge de manœuvre aux intervenants dans la construction d'un nouvel édifice conçu pour présenter la collection dans une atmosphère domestique. Nous avons vu également qu'une division thématique est instaurée par Kathleen Garman pour exposer les œuvres de sa collection. Malgré le fait que cette compartimentation n'ait pas été protégée lors de son legs, elle est conservée intégralement dans le modèle muséographique actuel. La NAGW démontre l'intérêt des professionnels du musée pour un modèle d'exposition spécifique à la collection fermée qui s'écarte des divisions scientifiques et relatives à l'histoire de l'art du musée des beaux-arts.

¹⁵⁶ L'exposition temporaire *Epstein – Family & Friends in the Garman Ryan Collection* (21 décembre 1991 au 8 février 1992) présente les œuvres connexes à la vie familiale des Garman. Walsall, Leisure for all, « Epstein – Family & Friends in the Garman Ryan Collection », opuscule de l'exposition au Walsall Museum & Art Gallery, du 21 décembre 1991 au 8 février 1992, non daté, [non paginé], Archives de la New Art Gallery Walsall.

¹⁵⁷ *Ibid.* Voir également Walsall Leisure services, Arts & Cultural Services Division, « Using the Garman Ryan Collection at Walsall Museums & Art Gallery. An Introduction for Primary Teachers – The Thematic Approach », document non daté, [non paginé], Archives de la New Art Gallery Walsall.

¹⁵⁸ June Ducas, « A Buried Treasure, in Walsall », *The Sunday Telegraph* (19 décembre 1999), p. 7.

¹⁵⁹ Walsall Leisure services, Arts & Cultural Services Division, « Using the Garman Ryan Collection at Walsall Museums & Art Gallery. An Introduction for Primary Teachers – The thematic Approach », *op.cit.*

Nous avons présenté nos trois études de cas en nous arrêtant sur plusieurs caractéristiques de la collection fermée dont les restrictions testamentaires, la vision des collectionneurs, la constitution de la collection, l'expérience du visiteur, le type d'œuvres collectionnées et leur mise en exposition particulière. Ces caractéristiques nous ont permis de bien marquer le contexte à l'intérieur duquel des conservateurs, des directeurs et des commissaires d'exposition interviennent dans le but de réactualiser la collection fermée. En posant un regard d'ensemble sur nos trois collections fermées et sur le processus de transition qui les transforme en institutions publiques, nous remarquons que la rigidité des restrictions agit en tant que double écueil. Premièrement, plus les restrictions sont contraignantes, plus elles permettent la conservation intégrale de la collection et garantissent l'authenticité de son contenu. En ce sens, chaque modification apportée à la mise en scène procéderait en quelque sorte à la falsification d'un témoignage désormais considéré comme historique¹⁶⁰. Deuxièmement, la rigidité des interdictions peut rendre difficile la gestion subséquente de la collection fermée parce qu'il devient parfois impossible de maintenir le financement de l'institution. Pourtant, il semble que ces restrictions soient la seule garantie d'une indivision de la collection pour le donateur. Anne-Doris Meyer indique qu'« il n'est d'autre solution, pour les collectionneurs qui souhaitent que leurs objets ne soient jamais dispersés, que de créer *ex nihilo* leur propre musée et d'en protéger la postérité par des règles très strictes.¹⁶¹ »

Nous remarquons également que la transformation des collections en lieux d'expositions publics présente une tension. Comme nous l'avons souligné dans ce chapitre, la collection fermée se distingue du musée par son caractère domestique, idiosyncrasique et habité. Les constituantes de la collection fermée deviennent paradoxales lorsqu'elles sont récupérées et transformées en lieux d'exposition publics. L'assimilation de ce type de collection par le musée est aussi contradictoire au sens où les modalités d'exposition et les objets collectionnés s'éloignent de la logique de présentation des œuvres du musée des beaux-arts. Alors qu'idéalement, la « maison de collectionneur » devrait remplir tout à la fois les

¹⁶⁰ Giovanni Pinna, « Introduction to Historic House Museums », *Museum International*, loc.cit., p. 4.

¹⁶¹ Anne-Doris Meyer, « Le « Musée personnel ». De la collection privée au musée public : parcours de l'objet d'art en France au XIX^e siècle. Recherches en muséographie et muséologie », op.cit., p. 302.

fonctions domestiques et d'exposition auxquelles elle était destinée¹⁶², nous avons remarqué que certaines caractéristiques de la collection fermée sont parfois évacuées lors du processus de « muséalisation » afin d'en assurer une conservation adéquate. Nos trois études de cas nous laissent entrevoir la difficulté de maintenir la vitalité des collections fermées en raison de leur représentation désormais historiquement arrêtée. La « muséalisation » demeure un problème de taille dont Sebastiano Barassi a traité à propos du KYMG :

*When the house ceased to exist as a living space, its very nature was deeply affected. Expanding on the definition of it as a painting, a fitting analogy to describe Kettle's Yard after Ede could be that of a still life, in the sense that without its creator it became a place in which life is completely still, almost frozen. In particular, the oxymoronic implication of the expression seems to suit well the fundamental contradiction of the house, that of being a lived-in environment to be preserved intact without anyone living in it.*¹⁶³

Plusieurs hypothèses ressortent de ce paradoxe de la « muséalisation » de la collection fermée. Nous pouvons observer que les stratégies d'exposition propres aux collections fermées jouissent actuellement d'un regain d'intérêt de la part des musées. En effet, il semble que les collections fermées et, par extension, les « demeures historiques-musées » n'aient pas représenté un intérêt suffisant pour être étudiées par l'histoire de l'art et la muséologie et ce, jusqu'à tout récemment. Peut-on penser qu'aucune valeur esthétique ou artistique importante ne leur était impartie en raison des liens entretenus avec la personnalité du collectionneur et non avec l'histoire de l'art? Cette indifférence est visible notamment par l'absence de recherche sur le sujet et par le fait que les quelques articles parus ne s'attardent qu'à décrire certaines œuvres de ces collections sans considérer l'entièreté du projet esthétique ou sans aborder d'enjeux théoriques. Par contre, depuis les dix dernières années, nous assistons à un véritable regain d'intérêt pour ce type de collection. La

¹⁶² « Today, these houses should inspire wonder and pleasure. This should be accompanied by an understanding of the crafts and skills involved in caring for them. But visitors should also be given a warm welcome: as far as conservation requirements allow, people should be allowed to make themselves at home, sit, think, read, look, talk and eat in the way they do in their own homes, rather than shuffling around in silence. » Lucy Worsley, « Home Truths: Why Historic Houses Need to Take More Risks », *Museums Journal*, vol. 104, n° 5 (mai 2004), p.27.

¹⁶³ Sebastiano Barassi, « Kettle's Yard. Museum or Way of Life » in Penna Sparke, Brenda Martin et Trevor Keeble (ed.), *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870 to 1950*, op.cit., p.137.

collection fermée, la « demeure historique-musée » et la « maison de collectionneur » sont étudiées dans une perspective actuelle avec les recherches menées, entre autres, par Conny Bogaard, Anne Higonnet et Sebastiano Barassi. Pourquoi un tel regain d'intérêt pour ce type de modèle muséographique? Quel constat est-il possible d'en tirer? Est-ce que les collections fermées représenteraient des sources d'inspiration pour les modèles d'exposition souhaitant échapper au classement traditionnel des œuvres d'art? Représenteraient-elles des options inspirantes ou envisageables pour la présentation des collections permanentes ou temporaires des institutions muséales? Les collections fermées présentent des modèles muséographiques qui ne font aucune distinction entre art et non-art ou entre œuvres d'art, art décoratif et objets trouvés. Elles sont aujourd'hui reconsidérées pour leur apport esthétique et artistique. Il s'agit véritablement du regard actuel des conservateurs et directeurs de musée posé sur le passé, mais également d'une nouvelle façon de présenter les collections muséales et d'envisager la visite au musée. Dans le contexte général du musée, nous remarquons que la présentation thématique d'œuvres, la mise en commun d'œuvres historiques et contemporaines, la sélection d'œuvres hétéroclites laissée à des artistes contemporains qui jouent alors le rôle de commissaire d'exposition sont de plus en plus fréquentes. Jérôme Glicenstein fait état de cette tendance dans *L'art : une histoire d'expositions*¹⁶⁴, l'associant à une crise de la muséographie moderniste. Il explique que les musées affichent désormais des scénographies rassemblant des œuvres d'art selon des thématiques ou même des préférences d'ordre subjectif souvent en rupture avec la division classique par écoles et artistes du musée moderne¹⁶⁵.

Après avoir présenté les restrictions et le caractère typiquement privé des collections fermées, nous analyserons, dans le prochain chapitre, les stratégies de réactualisation menées « entre les restrictions » qui parviennent à réinvestir le contenu de la collection fermée tout en respectant les limitations testamentaires qui la conserve fixe. Ces stratégies de réactualisation démontrent, d'une part, l'intérêt renouvelé des professionnels du musée pour la muséographie de la collection fermée à l'heure actuelle et, d'autre part, un désir de

¹⁶⁴ Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'exposition*, Paris, Presses universitaires de France (Lignes d'art), 2009, 256 p.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 38.

réinterpréter et de réagencer à l'infini son discours et son contenu au-delà des restrictions qui la fixe dans l'espace et le temps.

CHAPITRE II

STRATÉGIES DE RÉACTUALISATION

Dans ce chapitre, nous analyserons le phénomène de réactualisation des collections fermées en dégageant les quatre principales stratégies artistiques, curatoriales, architecturales et muséales développées par les conservateurs, directeurs, gestionnaires et commissaires d'exposition de nos trois études de cas. Nous réfléchirons à savoir comment les intervenants du ISGM, du KYMG et de la NAGW parviennent à réactualiser leur collection sans toutefois déroger aux restrictions qui la conserve fixe. Les institutions muséales gérant une collection fermée développeraient des stratégies de réactualisation qui sont corollaires à la teneur et au type de restrictions laissées par le donateur. Nous observerons également que la réactualisation des collections fermées nécessite la construction d'espaces architecturaux supplémentaires ou le réaménagement de certaines zones d'exposition de la collection fermée. Ces nouveaux espaces ne sont plus sujets aux restrictions et peuvent désormais tenir des fonctions parallèles à l'exposition permanente de la collection. Nous croyons que ces transformations architecturales sont préliminaires à l'apparition et au développement des stratégies de réactualisation. C'est pourquoi nous ferons ressortir les interventions réalisées au fil du temps sur l'architecture du ISGM, du KYMG et de la NAGW. La position de chacune de ces études de cas sera également singularisée par l'analyse d'une ou de deux stratégies qui lui est particulière : le ISGM pour son programme de résidence d'artistes contemporains, le KYMG pour son programme d'exposition temporaire et la NAGW pour la création d'un nouvel édifice à partir du caractère domestique de la collection fermée et par la mise en place d'une collection parallèle. Nous serons également en mesure de particulariser les effets de chaque stratégie de réactualisation sur les paramètres narratifs, spatiaux et temporels de la collection fermée. Les stratégies de réactualisation que nous dégagerons parviendraient à réinscrire les paramètres de la collection fermée à l'intérieur d'enjeux actuels tout en respectant les volontés du donateur. Elles permettraient un juste milieu d'intervention entre la conservation intégrale de la collection et un réinvestissement qui dérogerait aux restrictions. La première stratégie que nous analyserons est l'implantation

d'un programme de résidence permettant à des artistes contemporains de créer des œuvres en rapport avec le musée. Nous ferons d'abord un bref relevé des transformations architecturales successives qui ont transformé le ISGM en l'institution que l'on connaît aujourd'hui.

2.1 Le programme de résidence d'artistes contemporains.

La première modification réalisée au ISGM est l'ajout d'une salle adjacente au bâtiment historique en 1932 dans le but d'offrir un espace administratif aux employés du musée¹⁶⁶. Le rapport annuel du musée décrit le champ très large des fonctions couvert par cette annexe : un espace de stockage pour les publications du musée, une chambre photographique, un nouveau bureau pour la direction, une salle de cours ainsi qu'un bureau destiné à un professeur invité¹⁶⁷. L'institution crée également un café en 1972 et une section dédiée à l'accueil des visiteurs en 1978¹⁶⁸. À la fin des années 1980, le ISGM redirige les espaces de bureau des employés dans les anciens appartements privés d'Isabella Stewart Gardner au quatrième étage du musée. Cette conversion ne fait pas l'unanimité. Plusieurs groupes locaux de préservation du patrimoine bâti et professionnels du domaine muséal s'insurgent contre ces changements qui portent atteintes, selon eux, à l'essence domestique du musée¹⁶⁹. L'annexe devient vacante après le déménagement des bureaux. Elle n'est pas sous l'emprise des restrictions testamentaires en raison de sa construction postérieure à la mort d'Isabella Stewart Gardner; c'est pourquoi elle est réorganisée au fil du temps. Par exemple, la nécessité de rénover certaines mosaïques de la collection mène à une refonte de ces salles non régulées pour les utiliser à des fins de restauration¹⁷⁰. La zone contigüe au musée est finalement transformée, au début des années 1990, en espace dédié à la présentation d'expositions temporaires. L'institution fait toutefois évaluer juridiquement les transformations désirées pour vérifier si elles enfreignent les lois édictées par la

¹⁶⁶ Susan Wilson, *Boston Sites and Insight : An Essential Guide to Historic Landmarks in and Around Boston*, op.cit., p. 120.

¹⁶⁷ Morris Carter, « Report of the Director of the Museum » in *Isabella Stewart Gardner Museum, Seventh Annual Report*, Boston, 1931, p. 23-24.

¹⁶⁸ Susan Wilson, *Boston Sites and Insight : An Essential Guide to Historic Landmarks in and Around Boston*, op.cit., p. 121.

¹⁶⁹ Maureen Dezell, « Museum in a Bind. The Gardner Faces the Bottom Line », *The Boston Phoenix*, loc. cit., p. 1, 12, 20, 24.

¹⁷⁰ Courriel de Pieranna Cavalchini daté du 15 décembre 2008.

collectionneuse¹⁷¹. La jurisprudence de cette évaluation notifie l'acceptation des travaux qui débutent à la fin de l'été 1992 : « *After investigation the Attorney General agreed with the allegations of the museum that such a gallery did not violate the provisions of the will and were necessary in order to more effectively carry on the purpose of the museum.* »¹⁷² L'espace d'exposition temporaire a été créé à l'intérieur d'un environnement qui n'est pas sujet aux restrictions testamentaires¹⁷³. Cette manière de contourner les restrictions permet aujourd'hui à l'institution de présenter des expositions d'œuvres extérieures à la collection permanente. Contrairement à l'immutabilité de la scénographie de la collection d'Isabella Stewart Gardner, la salle d'exposition temporaire autorise une forme de création affranchie des restrictions et en continuelle transformation par le changement constant des activités proposées. À ce titre, Pieranna Cavalchini, responsable des événements contemporains au musée, considère cet espace comme un laboratoire de création où « la vision d'un artiste

¹⁷¹ Isabella Stewart Gardner Museum, « Boston Landmarks Commission Approves Isabella Stewart Gardner Museum's Proposed New Building Project and Conceptual Designs », (10 avril 2008), [en ligne], http://www.gardnermuseum.org/press_releases/new_building/april2008/NewBuilding_BLCApproval_Apr8-08.pdf, (page consultée le 12 janvier 2009).

¹⁷² Massachusetts Office of the Attorney General, « Report of the Attorney for Fiscal Year Ending June 30, 1992 », publication n° 17,464 (1992), [en ligne], http://www.archive.org/stream/reportofattorney1992mass/reportofattorney1992mass_djvu.txt, (page consultée le 7 janvier 2009).

¹⁷³ Plusieurs institutions gérant une collection fermée ont procédé à des constructions limitrophes au contenu permanent. Lors de rénovations en 1996, le musée Jacquemart-André de Paris inclut un pavillon adjacent au palais historique et y construit une salle d'exposition temporaire et un restaurant. Joël Girard, « Portes ouvertes au Musée Jacquemart-André », *Beaux-arts Magazine*, n° 144 (avril 1996), p. 16. Dans le même ordre d'idées, la Frick Collection de New York construit des greffons architecturaux en 1977 pour obtenir un espace d'expositions temporaires disposé à l'étage inférieur, un hall de réception et un jardin. Par contre, seulement une salle de ce musée est conservée de manière intégrale depuis le don du collectionneur. Plus du tiers des œuvres présentement exposées au Frick ont été acquises après la mort d'Henry Clay Frick (1849-1919). Pour plus d'informations, voir The Frick Collection, [en ligne], <http://frick.org/>, (page consultée le 27 juillet 2009). En 2000, la Wallace Collection de Londres réaménage certaines zones qui ne sont pas assujetties aux restrictions pour les transformer en salles dédiées à la conservation, aux expositions temporaires et activités éducatives. The Wallace Collection, « The Centenary Project », [en ligne], <http://www.wallacecollection.org/thecollection/historyofthecollection/thewallacecollectionasmuseum/thecentenaryproject>, (page consultée le 3 mars 2009). Le musée Sir John Soane fait également l'objet d'un réaménagement intérieur en 1995. L'ancienne salle à dîner du musée, démantelée au fil des années sans avoir été documentée, présente désormais des expositions temporaires de petite envergure. Voir The Duke of Grafton, « Preface » in The Duke of Grafton, Peter Thornton et Sir John Soane's Museum, *Soane : Connoisseur & Collector. A Selection of Drawings from Sir John Soane's Collection*, Sir John Soane's Museum, Londres, 1995, [non paginé].

peut naître, mûrir et prendre véritablement forme.¹⁷⁴ » Malgré le réseau de possibilités engendré par l'espace d'exposition temporaire, Cavalchini fait toutefois état des difficultés relatives à son volume restreint et à son éclairage précaire, justifiant la nécessité des projets d'agrandissement majeurs actuellement en cours¹⁷⁵ (Figure 2.1).

L'architecte italien Renzo Piano a été sélectionné par l'institution pour concevoir le nouveau pavillon attenant au ISGM. La fin des travaux est prévue d'ici 2012¹⁷⁶. Le volume de la nouvelle aile (21,335 mètres carrés) est légèrement plus grand que celui de la construction historique (18,287 mètres carrés). La nouvelle construction ne dépasse pas non plus le bâtiment historique en termes de hauteur. Conformément aux plans de Renzo Piano, un espace vert sépare les deux édifices qui communiqueront entre eux grâce à un corridor de verre¹⁷⁷. Celui-ci assure une perméabilité aux constructions, mais requiert deux altérations permanentes dans la présentation de la collection permanente. En effet, pour créer une sortie du bâtiment historique vers le corridor de verre, Piano doit démolir un mur situé sur la partie est du premier étage et déplacer un sarcophage de 180°¹⁷⁸. Ces deux « infractions » au

¹⁷⁴ Traduction libre. Pieranna Cavalchini, « Maurizio Cannavacciuolo and *TV Diner* » in Maurizio Cannavacciuolo, Isabella Stewart Gardner Museum *et al.*, *Maurizio Cannavacciuolo*, Milan, Charta, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2005, p. 31.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Isabella Stewart Gardner Museum et Boston Redevelopment Authority, *Project Notification Form. Isabella Stewart Gardner Museum Restoration and New Building Project*, 26 novembre 2007, Boston, The Museum, 2007, p. 1, 9.

¹⁷⁷ Dans le même ordre d'idées, la Freer Gallery of Art de Washington construit en 1993 une structure souterraine reliant sa collection fermée à la Sackler Gallery of Art située dans un édifice voisin. L'exposition d'objets est réalisée à même ce tunnel, ce qui permet de contourner les volontés du collectionneur sans provoquer de changement sur la mise en exposition de la collection fermée. Thomas Lawton, Thomas W. Lentz, Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery, *Beyond the Legacy : Anniversary Acquisitions for the Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery*, Washington, Smithsonian Institution, 1998, p. 8-9. Pour plus d'informations sur les constructions architecturales réalisées à la Freer Gallery of Art, voir l'article d'Edwards Park, « Around the Mall and Beyond : Closed Since 1988 for Remodeling, the Fine Old Freer Gallery Reopens, "new" but Still as Venerable as Ever », *Smithsonian*, vol. 24 n° 2 (mai 1993), p. 18. Voir également Lawrence M. Small, « Pursuing Perfection », *Smithsonian*, vol. 33, n° 6 (septembre 2002), p. 16.

¹⁷⁸ Mike Miliard, « Gardner Growing Pain. Her Will be Done », *The Phoenix* (19 décembre 2007), [en ligne], <http://thephoenix.com/boston/Arts/53241-Gardner-growing-pains/>, (page consultée le 2 mars 2009). Voir également, Eva Wolchover, « Gardner Museum branches out with major expansion. Classrooms, galleries among new additions », *The Boston Herald*, (6 avril 2008), [en ligne], http://www.bostonherald.com/news/regional/gardner_heist/news/view.bg?articleid=1085273&format=text, (page consultée le 2 mars 2009).

testament sont minimales et sont approuvées par la Cour Suprême du Massachusetts en mars 2009. Le ISGM est le seul de nos trois cas de figure à avoir recours à une « déviation » juridique dans le but de réactualiser sa collection. La nouvelle portion architecturale nécessite également la démolition de serres et d'un édifice adjacent au musée érigés par Isabella Stewart Gardner sans avoir été protégés par les clauses testamentaires¹⁷⁹. Ces modifications sont notifiées dans un mémorandum du 4 mars 2009 parce qu'elles maximisent l'espérance de vie du musée tout en s'inscrivant en continuité avec la volonté d'Isabella Stewart Gardner de donner un accès public à la collection¹⁸⁰. Anne Hawley explique que le bâtiment agira de manière dialogique avec la construction historique tout en obtempérant à l'inaltérabilité des lieux¹⁸¹. Selon les dossiers de presse du ISGM, cette expansion architecturale préserve la collection historique en redistribuant l'affluence des visiteurs vers les nouvelles fonctions artistiques, éducatives et musicales générées. L'annexe de Piano contient, entre autres, une bibliothèque, des zones dédiées pour les chercheurs, des appartements pour la résidence d'artistes, des espaces de bureau, un laboratoire de restauration ainsi qu'une salle de concert¹⁸² (Figure 2.2). Les fonctions ajoutées par l'institution depuis le don de la collection (la salle d'exposition temporaire, la zone d'accueil, le restaurant et la boutique du musée)¹⁸³ seront déménagées¹⁸⁴ au sein du nouvel

¹⁷⁹ Sebastian Smee, « What Fate for the Carriage House that Mrs. Jack Built? », *The Boston Globe* (17 mai 2009), [en ligne], http://www.boston.com/news/local/massachusetts/articles/2009/05/17/what_fate_for_the_carriage_house_that_mrs_jack_built/, (page consultée le 13 novembre 2009).

¹⁸⁰ The Commonwealth of Massachusetts Supreme Judicial Court, « The Isabella Stewart Gardner Museum, Inc. vs. Martha Coakley, as she is the Attorney General, et al. Memorandum and Judgment », (4 mars 2009), [en ligne], http://www.gardnermuseum.org/press_releases/new_building/MemorandumAndJudgement_SJC_03052009.pdf, (page consultée le 31 mai 2009).

¹⁸¹ Isabella Stewart Gardner Museum, « Launching Its Next Century, the Isabella Stewart Gardner Museum Selects Renzo Piano For Planning & Design Of An Addition On Its Campus. New Building Will Preserve the Historic Palace While Supporting Expanded Programs for Visitors, Artists, Scholars and Students », (29 novembre 2004), [en ligne], http://www.gardnermuseum.org/press_releases/renzo_piano_architect_selection_Nov04.pdf, (page consultée le 9 janvier 2009).

¹⁸² Ted Smalley Bowen, « Boston's Gardner Museum Taps Piano For Expansion », *The Architectural Record* (1^{er} décembre 2004) [en ligne], <http://archrecord.construction.com/news/daily/archives/04113Opiano.asp>, (page consultée le 2 mars 2009).

¹⁸³ John Coolidge, « The Gardner Museum » in John Coolidge, *Patrons and Architects. Designing Art Museums in the Twentieth Century*, Fort Worth, Texas, Amon Carte Museum, 1989, p. 9.

¹⁸⁴ En effet, certains articles mentionnent que la salle aux tapisseries qui été reconvertie en salle de concert et la salle au Bouddha démantelée pour accommoder l'espace d'exposition temporaire seront restaurées à leur état originel. Mark Favermann, « Renzo Piano Designing Gardner Expansion.

édifice. La nouvelle aile rétablira dans sa forme première la fonction unique d'exposition permanente à la partie originelle du musée. Dans un article paru en avril 2008, Eva Wolchover mentionne que l'institution souhaite ainsi reconstituer plusieurs pièces du musée démantelées au fil des années pour servir d'autres fonctions :

*For more than 80 years, the precious contents of a dismantled ground-floor art gallery have been entombed in storage at Boston's Isabella Stewart Gardner Museum - boxed, catalogued and shelved out of the way to make room for winter wear, soggy umbrellas, backpacks and baby strollers, etc.[...] Though Gardner's will specifies nothing be changed within the palace from her original layout, Hawley and her staff said the slight change is a small price if it means reinstalling the Vatican Gallery and restoring the Tapestry Room from concert hall to gallery.*¹⁸⁵

Comme le signale Wolchover, l'expansion architecturale de Piano qui restitue certaines pièces du musée à leur état original redonnera un statut authentique aux espaces d'exposition permanente du bâtiment historique. Cette annexe permettra également au ISGM d'offrir des événements temporaires et éducatifs semblables à ceux des institutions muséales les plus reconnues. Depuis les premières modifications réalisées en 1932 jusqu'au plus récent projet d'expansion, il semble que les activités de l'institution deviennent de plus en plus sectorielles, c'est-à-dire qu'elles nécessitent, en plus d'un nombre grandissant de personnel spécialisé, des espaces dédiés à la conservation, à la restauration, à l'éducation, à l'archivistique et à l'horticulture. À ce sujet, Anne Hawley, la directrice du ISGM depuis 1989, souligne le besoin pressant de construire d'autres espaces supplémentaires : « *The museum can't keep functioning as it is. [...] It was never meant to have 100 people working*

Massachusetts Museums Expand and Renovate », *Berkshire Fine Arts*, (16 août 2008), [en ligne], http://www.berkshirefinearts.com/?page=article&article_id=787&catID=26, (page consultée le 2 mars 2009). Voir également Jason Edward Kaufman, « Compromise in Boston. At a Boston Museum, a Modern Addition Will Replace a Carriage House », *Preservation, Magazine of the National Trust for Historic Preservation*, (20 juin 2008), [en ligne], <http://www.preservationnation.org/magazine/story-of-the-week/2008/gardner-compromise.html>, (page consultée le 2 mars 2009).

¹⁸⁵ Eva Wolchover, « Gardner Museum branches out with major expansion. Classrooms, galleries among new additions », *loc. cit.*

*for it, or to have a café, or to have a coat check space. This plan allows for moving all of that out of the Palace.*¹⁸⁶ »

Hawley est arrivée au musée au milieu d'une crise financière importante¹⁸⁷. Au tournant des années 1990, elle a mis en branle plusieurs changements d'ordre administratifs tels le congédiement de personnel. C'est également au même moment qu'elle crée des programmes contemporains, peut-être pour rétablir la situation financière du musée. Dans un texte de 1991, elle explique que les obligations testamentaires laissées par Isabella Stewart Gardner incitent le repérage de méthodes alternatives pour ranimer la perception des visiteurs face au musée¹⁸⁸. Selon elle, l'intérêt majeur du ISGM réside dans la fixité de la collection et dans la possibilité d'y juxtaposer un discours contemporain¹⁸⁹. La revitalisation du ISGM se comprend de deux manières antinomiques. Premièrement, la directrice défend la pertinence du programme de résidence d'artistes en s'appuyant sur le fait qu'Isabella Stewart Gardner encourageait de son vivant la création d'œuvres qui lui étaient contemporaines¹⁹⁰. Étant donné que les restrictions pesant sur le musée interdisent l'accumulation d'œuvres supplémentaires ou la réinterprétation de son ensemble, Anne Hawley met sur pied un programme de résidence où artistes, intellectuels, conservateurs et commissaires d'exposition se retrouvent pour réfléchir et produire des œuvres en relation avec le musée¹⁹¹. Deuxièmement, nous remarquons que la majorité des artistes visuels invités par le musée questionne déjà le rôle des institutions artistiques et apporte une réflexion critique sur l'art,

¹⁸⁶ Geoff Edgers, « Gardner Museum to Grow. 1903 Institution Plans Tripling Space in 1st Major Expansion », *The Boston Globe* (29 novembre 2004), [en ligne], http://www.boston.com/news/local/articles/2004/11/29/gardner_museum_to_grow/?page=2, (page consultée le 13 novembre 2009).

¹⁸⁷ Holland Cotter, « A Legacy Thieves Could Not Steal », *The New York Times* (31 mars 1997), p. C-11.

¹⁸⁸ Anne Hawley, « A Venerable Museum Faces the Future : Guided Tour through the Gardner and Its Director's Mind », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 25, n° 1 (printemps 1991), p.79.

¹⁸⁹ Auteur inconnu, « Isabella Stewart Gardner museum announces its centennial anniversary », *City Record* (Boston), vol. 94, n° 49 (9 décembre 2002), p. 1-2.

¹⁹⁰ Par exemple, nous pensons à la création d'un portrait réalisé par John Singer Sargent dans la salle gothique du musée en 1903, aux concerts de musique produits au musée pour le public à l'époque d'Isabella Stewart Gardner et à la création de l'œuvre littéraire *The Book of Tea* (1906) par l'historien d'art et critique japonais Okakura Kakuzo. Isabella Stewart Gardner Museum, « Collection, Overview », *loc.cit.* Voir également Morris Carter, *Isabella Stewart Gardner and Fenway Court*, *op.cit.*, p. 202.

¹⁹¹ Anne Hawley, « A Venerable Museum Faces the Future : Guided Tour through the Gardner and Its Director's Mind », *Journal of Aesthetic Education*, *loc.cit.*

l'histoire de l'art et la muséologie¹⁹². Cette tendance à introduire des œuvres d'art contemporain dans les collections permanentes de type historique est en pleine expansion. À l'occasion de l'exposition *Intrus/Intruder* présentée au Musée national des beaux-arts du Québec en 2008, Yves Bergeron et Raymond Montpetit analysent ce phénomène en ces termes :

Des artistes se sont en effet préoccupés du fonctionnement du musée – en tant que lieu social de sélection et de cumul d'objets – ainsi que de la mise en exposition. [...] Si bien que ces créateurs ont joué un rôle proche de celui du commissaire et du responsable d'exposition, produisant des œuvres dont le but est de faire apparaître et d'explicitier les pratiques de la muséologie et reprenant, souvent en les détournant, les méthodes et les rituels du musée, tant dans ses manières de collectionner les objets que de les exposer. Les œuvres nouvellement créées mettent ainsi en lumière des aspects du travail muséologique généralement inconnus du public, rendant explicites les étapes, les conventions et les opérations par lesquelles les œuvres accèdent aux collections des musées et y sont exposées.¹⁹³

Tel que l'expliquent Yves Bergeron et Raymond Montpetit, un grand nombre d'artistes prennent en considération le musée et leurs méthodes de collection, d'inventaire et d'exposition à même leurs œuvres. Ces pratiques artistiques que privilégie le programme de résidence du ISGM constituent un moyen de revitaliser la rigidité de l'institution sans enfreindre les clauses testamentaires de la collectionneuse¹⁹⁴. Malgré l'impossibilité de changer l'exposition des objets ou d'accumuler de nouvelles œuvres en parallèle, Pieranna Cavalchini encourage la création à même le musée en invitant des artistes qui dialoguent avec l'environnement particulier du ISGM. Cavalchini écrit : « *We can't collect, but we can stimulate work. [...] It's the generative potential of bringing artists into contact with this very rich collection and environment that's important. It really changes artists' thinking.* »¹⁹⁵ Dans cette optique, depuis l'ouverture du programme en 1992, Jill Medvedow, Jennifer R. Gross et Pieranna Cavalchini ont occupé successivement les postes de responsables aux

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Yves Bergeron et Raymond Montpetit, « Présenter des œuvres contemporaines dans les salles d'exposition permanentes » in Mario Béland, Mélanie Boucher, Musée national des beaux-arts du Québec *et al.*, *Intrus/Intruders*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 159.

¹⁹⁴ Anne Hawley, « Dances with Trustees : How one Museum Reinvented its Board and Rediscovered Itself », *Museum News*, *loc. cit.*, p. 43.

¹⁹⁵ Joyce Cohen, « Re/Framing the Museum : Artists at the Gardner », *Art New England*, vol. 24, n° 3 (avril/mai 2003), p. 18-19, 71.

événements contemporains. Les restrictions testamentaires ont été prises en considération non pas pour ce qu'elles interdisent, mais plutôt pour ce qu'elles permettent¹⁹⁶. C'est pourquoi les responsables aux événements contemporains ont encadré les artistes invités en leur garantissant un accès aux archives et aux espaces permanents et en leur offrant l'opportunité de devenir des acteurs dans l'espace public du musée¹⁹⁷. Par l'implantation de plusieurs programmes parallèles au projet de la collectionneuse, Anne Hawley réinscrit la collection à l'intérieur de contextes esthétiques actuels. La stratégie de création contemporaine à même le musée génère des œuvres qui reprennent un objet, une mise en scène de la collection ou un motif architectural de la « maison de collectionneur » sans nécessairement en reconduire le contenu. Ces associations formelles et thématiques stimulent une réinterprétation de la collection sans pour autant déroger aux restrictions qui la conserve fixe.

La première intervention artistique sur laquelle nous nous pencherons est celle de l'artiste cubain Abelardo Morell qui réalise une série d'œuvres en lien avec la collection dans le cadre de l'exposition *Face to Face* (1998). Morell s'approprie certaines œuvres de la collection pour les réutiliser et les reconstituer dans la création d'une nouvelle œuvre. À l'aide de procédés photographiques – la double exposition et la surimpression¹⁹⁸ – Morell juxtapose plusieurs œuvres de la collection qui ne sont habituellement pas exposées côte à côte. La photographie *Exquisite Corpse* (1998) (Figure 2.3) accole trois éléments disparates et tronqués provenant de la collection. À la manière d'un cadavre exquis, la photographie génère une image inédite en réunissant la tête d'un vieil homme, un torse en marbre et les jambes de ce qui semble être une représentation d'Adam¹⁹⁹. Cet agencement d'œuvres offre une nouvelle compréhension de la spatialité de la collection en générant une alternative au parcours réel des espaces d'exposition. Grâce aux procédés de montage photographique, les

¹⁹⁶ Debbie Hagan, « A Month of Magical Thinking », *Art New England*, vol. 29, n° 5 (août/septembre 2008), p. 13-14.

¹⁹⁷ Isabella Stewart Gardner Museum, « Artists-in-Residence », *Eye of the beholder*, [en ligne], http://www.gardnermuseum.org/education/ed_downloads/eye_of_the_beholder.pdf, p. 6, (page consultée le 6 octobre 2007).

¹⁹⁸ Jill S. Medvedow, « Introduction » in Abelardo Morell, Charles Simic, Jennifer R. Gross, Isabella Stewart Gardner Museum et al., *Abelardo Morell. Face to Face : Photographs at the Gardner Museum*, Boston, The Museum, 1998, p. 11.

¹⁹⁹ Jennifer R. Gross, « Illuminating Surfaces » in *Ibid.*, p. 24.

paramètres spatiaux de la collection deviennent virtuellement mobiles. *Tim and Rembrandt, Joan and Sir William Butts* et *David and the Earl of Arundel* (1998) (Figure 2.4, 2.5) réitèrent ce montage, cette fois-ci, entre les employés du musée (gardiens de sécurité, jardiniers et concierges) et certaines peintures de la collection. Les œuvres de Morell divulguent le contexte quotidien du musée en mettant de l'avant la présence du personnel. Par la réunion de deux éléments hétérotemporels, l'artiste permet tout à la fois la contemplation du passé et du présent à l'intérieur d'une même image. Il manipule les paramètres spatiaux, narratifs et temporels de la collection fermée et les réorganise dans ses œuvres photographiques. La photographie permet ici de contourner les restrictions et d'offrir une présentation renouvelée des œuvres permanentes.

Dans le même ordre d'idées, *TV Diner* (2004) de Maurizio Cannavacciuolo procède à la sélection de certains motifs architecturaux et ornementaux du musée pour les redispser à l'intérieur d'un nouvel ensemble formel – une murale *in situ* dessinée sur les murs de l'espace d'exposition temporaire. Lors de sa résidence en 2003, Cannavacciuolo passe plusieurs heures à déambuler dans la collection et à explorer les archives d'Isabella Stewart Gardner²⁰⁰, photographiant ce qui lui semble présenter un attrait formel. L'artiste projette ensuite les photographies accumulées sur les murs de l'espace d'exposition temporaire pour en tracer les contours au crayon de plomb (Figure 2.6, 2.7). Cannavacciuolo projette également des images de son travail antérieur (des œuvres peintes dans les années 1980²⁰¹) et des représentations publicitaires issues de la culture générale. Le travail quotidien de l'artiste et le processus d'accumulation des images qui en résulte sont alors ouverts au visiteur jusqu'à la complétude de l'œuvre. Pendant la durée du projet *TV Diner*, l'espace d'exposition est transformé en laboratoire de création. Le travail d'appropriation et de transcription réinscrit le contenu de la collection à l'intérieur d'un contexte qui lui est étranger. Pieranna Cavalchini compare le travail de l'artiste italien à celui d'Isabella Stewart Gardner en indiquant que les deux regroupent des éléments provenant d'époques et de

²⁰⁰ Pieranna Cavalchini, « Maurizio Cannavacciuolo and *TV Diner* » in Maurizio Cannavacciuolo, Isabella Stewart Gardner Museum *et al.*, *Maurizio Cannavacciuolo, op. cit.*, p. 33.

²⁰¹ Isabella Stewart Gardner Museum, « TV Diner March 10 – August 15, 2004 », [en ligne], http://www.gardnermuseum.org/2004_exhibitions/cannavacciuolo_ex.asp, (page consultée le 3 mars 2009).

contextes hétéroclites²⁰². Cannavacciuolo offre une nouvelle lecture de la collection à partir du présent en reprenant des images d'archives et des motifs décoratifs et architecturaux de la « demeure historique-musée » pour les métisser à des représentations artistiques et publicitaires. L'artiste parvient à réorganiser les paramètres narratifs, spatiaux et temporels de la collection fermée par la répétition des images et motifs du musée à l'intérieur d'un nouvel ensemble formel.

Alors qu'Aberlardo Morell et Maurizio Cannavacciuolo réutilisent respectivement les œuvres et les motifs de la collection dans la recomposition d'une nouvelle image, le *Living Room Project* (2000) de Lee Mingwei s'articule autour de son contexte originel, c'est-à-dire sa dualité entre espace habité et lieu d'exposition. Contrairement aux deux artistes précédents, Lee Mingwei s'intéresse à l'ensemble du projet d'exposition plutôt qu'à des objets et des œuvres d'art. Avec *The Living Room Project*, l'artiste aménage un salon contemporain – conservant l'aspect privé de la maison – à l'intérieur de l'espace d'exposition temporaire du musée (Figure 2.8). Mingwei cherche également à interagir avec le public²⁰³ en partageant de la nourriture et des espaces privés comme ceux de la chambre à coucher ou du salon²⁰⁴. Les visiteurs sont ainsi conviés à s'asseoir dans les divans du *Living Room Project* pour discuter de manière informelle avec l'artiste²⁰⁵. L'installation incorpore une composante ayant été évacuée des espaces permanents : la présence d'un « maître de maison » qui donne un caractère véridique à la « demeure historique-musée » (Figure 2.9). Lee Mingwei explique que son installation réfère aux concepts d'hospitalité et de collection²⁰⁶. C'est lui qui intervient auprès des visiteurs dans l'espace du salon lors de la première semaine d'exposition. Les employés du musée prennent ensuite la relève pendant

²⁰² Pieranna Cavalchini, « Maurizio Cannavacciuolo and *Tv Diner* » in Maurizio Cannavacciuolo, Isabella Stewart Gardner Museum *et al.*, *Maurizio Cannavacciuolo, op.cit.*, p. 32.

²⁰³ Auteur inconnu, « Entretien avec Lee Ming Wei », traduit de l'anglais par Thomas Giraud, *Ninety*, vol. 29 (1998), p. 69.

²⁰⁴ L'artiste réalise en 1995 une performance intitulée *The Dining Project* où il invite des spectateurs à partager un repas avec lui dans l'espace d'exposition après les heures d'ouverture. Christine Temin, « Lee Mingwei. Beyond Labels », *Sculpture* (septembre 2008), p. 24-29.

²⁰⁵ Jennifer R. Gross, « Osmosis » in Jennifer R. Gross, Lee Mingwei, Lewis Hyde, Isabella Stewart Gardner Museum. *Lee Mingwei: The Living Room*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2000, p. 8-9.

²⁰⁶ *Ibid.*

les neuf semaines d'exposition à raison de deux journées chacun²⁰⁷. Dans le but d'établir un lien avec la collection, Mingwei demande à chaque hôte d'apporter des objets qui ont pour eux une importance personnelle, artistique, artisanale ou mémorielle²⁰⁸. Avec la succession des hôtes dans l'espace d'exposition s'accumulent également plusieurs artefacts qui font écho au principe de collection²⁰⁹. En jouant le rôle de « maître de maison », Mingwei tente de mettre en évidence l'inefficacité de la « demeure historique-musée » lorsque personne n'occupe l'espace domestique. *The Living Room Project* présente également une tension entre authenticité (la présence d'un hôte) et fiction (l'emplacement dans un lieu d'exposition). Le jumelage d'un salon contemporain à la collection fixe devient l'occasion de réfléchir sur les relations entre les objets du passé et la contemporanéité des spectateurs²¹⁰. L'artiste répète certaines constituantes de la collection (la présence d'un hôte et l'authenticité de l'espace domestique) et les reprogramme à l'intérieur d'un contexte actuel (le salon contemporain se compose de mobilier IKEA). Cette transposition dans le présent facilite un rapprochement entre le visiteur et le contexte d'exposition aujourd'hui historique de la « demeure historique-musée ». *The Living Room Project* dynamise la collection fermée en gommant le caractère de mausolée qui lui est souvent associé. Par la réinterprétation du salon dans le temps présent et par sa nouvelle mise en espace fictive dans l'espace d'exposition temporaire, l'artiste réactualise les paramètres narratifs et temporels du musée sans contrevenir aux restrictions testamentaires.

L'idée d'une répétition et d'une subversion du contexte muséal caractérise également le travail d'Elaine Reichek invitée au musée en 2001. Pour l'occasion, l'artiste conçoit l'œuvre virtuelle *Madamimadam* (2003) présentée sur le site Web du ISGM²¹¹. Reichek travaille conjointement avec les conservateurs du musée en dehors des heures d'ouverture. Elle

²⁰⁷ Caroline Thea, « Lee Mingwei : Sharing Experience », *Sculpture*, vol.21, n° 2 (mars 2002), p. 16.

²⁰⁸ Jane Faulders, « Interactive Hospitality », *The Japan Times* (23 mars 2000), [en ligne], <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fa20000323a1.html>, (page consultée le 22 octobre 2008). Voir également, Matthew B. Sussman, « Laying Out the Welcome Mat », *The Crimson* (3 mars 2000), [en ligne], <http://www.thecrimson.com/article.aspx?ref=99841>, (page consultée le 22 octobre 2008).

²⁰⁹ Jennifer R. Gross, « Osmosis » in Jennifer R. Gross, Lee Mingwei, Lewis Hyde, Isabella Stewart Gardner Museum. *Lee Mingwei: The Living Room*, op.cit., p. 12.

²¹⁰ *Ibid.*, p.8-9.

²¹¹ Isabella Stewart Gardner Museum, [en ligne], <http://gardnermuseum.org>, (page consultée le 22 octobre 2007).

dépose quatorze de ses œuvres tissées sur canevas de lin à l'intérieur de douze assemblages permanents du musée pour filmer et photographier la nouvelle mise en scène créée avant de tout remettre à l'ordre. Les montages vidéo et photographiques constituent le matériau de base de l'œuvre numérique *Madamimadam*. Puisque les insertions d'œuvres de Reichek sont créées et démantelées en dehors des heures d'ouverture du musée, *Madamimadam* montre, contrairement aux expositions virtuelles habituelles des musées, des assemblages impossibles à retrouver lors d'une visite dans les espaces réels (Figure 2.10). L'incorporation temporaire de canevas brodés par l'artiste aux mises en scène du musée offre un nouveau décodage de la collection fermée. Parfois, les œuvres contemporaines remplacent des objets, parfois elles s'y superposent temporairement pour la durée de l'enregistrement des images²¹². Elaine Reichek réalise ses œuvres brodées en s'appropriant des images tirées du « répertoire de formes » de l'histoire de l'art, de citations d'ouvrages connus (la Bible, *Frankenstein* de Mary Shelley²¹³) ou de films de science-fiction (*Invasion of the Body Snatchers* (1956), *Existenz* (1999)). Les images et les citations prélevées sont ensuite numérisées et transformées en patron destiné à être tissé par l'artiste. Par l'analyse d'une portion de l'exposition virtuelle intitulée *The Tapestry Room*, nous montrerons que l'artiste parvient à réactualiser les paramètres narratifs d'un assemblage d'objets réalisé par Isabella Stewart Gardner. Il s'agit de trois artefacts agencés par la collectionneuse dans un ordre déterminé : une assiette dorée de Nuremberg représentant la *Tentation* d'Adam et Ève, une sculpture de la tête du Christ et un livre de messe enluminé ouvert sur le passage de l'Eucharistie²¹⁴ (Figure 2.11). Selon Hilliard T. Goldfarb, conservateur des collections du musée de 1991 à 1998, cette installation d'Isabella Stewart Gardner illustre la chute, la rédemption et l'humanité sauvée par le Christ²¹⁵. Elaine Reichek substitue le dernier élément de l'installation – le livre de messe – par une de ses œuvres tissées combinant une image de

²¹² Elaine Reichek, « About the Project », *Madamimadam*, 2003, [en ligne], http://gardnermuseum.org/madamimadam/flash_home.html, (page consultée le 22 octobre 2007).

²¹³ Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, Berkeley, University of California Press, 1984 (1818), 254 p.

²¹⁴ Hilliard T. Goldfarb, *The Isabella Stewart Gardner Museum; a Companion Guide and History*, op. cit., p. 91.

²¹⁵ *Ibid.*

Peter Bruegel, *Two Monkeys* (1562) à un extrait de *L'île du Docteur Moreau*²¹⁶ d'Herbert G. Wells (Figure 2.12). Cette nouvelle association transforme le contexte des objets et génère une interprétation inédite. *L'île du Docteur Moreau*²¹⁷ réfère à l'évolutionnisme darwinien par son histoire relative à l'évolution des espèces animales et par les expériences cruelles menées sur les animaux pour les rapprocher du genre humain²¹⁸. L'huile sur panneau *Two Monkeys* de Bruegel fait également écho à cette cruauté en présentant, à l'avant-plan, deux singes enchaînés à une fenêtre. L'assemblage d'Isabella Stewart qui réfère au créationnisme est confronté à l'installation virtuelle d'Elaine Reichek renvoyant plutôt à l'évolutionnisme darwinien. L'artiste vient inscrire une faille dans le système de présentation pour proposer une nouvelle lecture des œuvres exposées. Elle ne transforme pas le dispositif d'exposition en tant que tel, elle réinterprète plutôt la portée des objets et contamine la narration initiale. Le doublon virtuel créé par l'œuvre numérique réorganise les paramètres spatiaux, narratifs et temporels de la collection fermée. *Madamimadam* réorganise virtuellement les paramètres spatiaux de la collection en présentant une nouvelle mise en scène des objets du musée. Les paramètres temporels sont réactualisés par la création d'une œuvre qui, d'une part, possède un déroulement dans le temps indépendant de celui de la collection et qui, d'autre part, juxtapose des œuvres contemporaines à une mise en exposition fixée dans le temps et désormais historique. Enfin, les paramètres narratifs de la collection sont réactualisés par l'insertion d'œuvres contemporaines contaminant le discours de la collectionneuse.

Cette « collision²¹⁹ » du nouveau avec l'ancien est également présente dans le travail de Denise Marika. L'artiste s'approprie certaines structures architecturales du musée en y projetant des images vidéos et photographiques. Les œuvres *Animal* et *Nameless* (1994) sont pensées en dialogue avec l'esthétique, l'ambiance et l'architecture particulières du musée. Elles ne provoquent pas de réels changements à l'exposition fixe des objets en raison de leur nature lumineuse et évanescence²²⁰. *Animal* présente l'image de l'artiste nue à quatre pattes

²¹⁶ Herbert Georges Wells, Philippe Munch, *L'île du Docteur Moreau*, traduit de l'anglais par Henry-D. Davray, Paris, Gallimard (Collection Folio junior), 1989 (1896), 191 p.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Elaine Reichek, « The Tapestry Room, Sampler : His is the Hand », *Madamimadam*, 2002.

²¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, op.cit.

²²⁰ George Fifiield relate les nombreux problèmes et réticences rencontrées par rapport à l'exposition des œuvres vidéo de Denise Marika : « "That was so much fun because I said to them, "Well, I want

qui avance et recule incessamment, rappelant le mouvement d'un animal en cage. L'œuvre vidéo est projetée sur deux colonnes de la cour intérieure du musée. L'utilisation d'un tel support de projection donne l'illusion que les colonnes sont en fait des barreaux restreignant le personnage projeté (Figure 2.13). L'œuvre *Nameless* diffuse, quant à elle, les photographies lumineuses de deux individus nus (un homme et une femme) sous un banc près des jardins de la cour intérieure (Figure 2.14). Selon Jill Medvedow, responsable des projets d'art contemporain de 1991 à 1997, ces images trouvent leur résonance formelle dans les pièces architecturales romanes et les sculptures classiques de la cour du jardin. Par contre, ces corps recroquevillés évoquent tout autant une aliénation et une vulnérabilité qui tranchent avec l'environnement paisible du jardin central²²¹. Marika réanime l'espace hiératique et figé du musée par l'introduction fluide de corps en captivité (avec *Animal*)²²² ou contraints de se plier à l'intérieur d'espaces trop petits (avec *Nameless*)²²³. Grâce à la juxtaposition d'images contemporaines sur des espaces particuliers de la collection, Denise Marika réactualise les paramètres narratifs de la collection en proposant une interprétation inédite du jardin. Elle réorganise également les paramètres temporels et spatiaux du musée en superposant, sur les structures architecturales du musée, des projections lumineuses contemporaines qui possèdent leur propre déroulement temporel. L'utilisation de la lumière permet ici à l'artiste d'insérer des œuvres au musée sans provoquer de réels changements physiques, c'est-à-dire sans déroger aux limitations testamentaires de la collectionneuse.

*to do something in the courtyard" says Marika. This didn't sit well with Gardner trustees; the museum usually reserves a small room for contemporary art and under Mrs. Gardner's will, the Gardner Museum is under strict instruction not to modify the 19th century home. "At first they responded, "We can't do anything, we can't change anything" says Marika, who used video's weightless nature to help them change their minds: "Tell your lawyers it's light. We are just playing with light." » in George Fifield, « Denise Marika video Installation Artist/More Weight », *The Independent* (avril 1997), [en ligne], http://www.denisemarika.com/pages/review_pages/review8.htm, (page consultée le 11 mars 2009).*

²²¹ Jill Medvedow, « Denise Marika : Opening the Gardner Gates » in Denise Marika, Jill Medvedow, Isabella Stewart Gardner Museum *et al.*, *New Works by Denise Marika*, Boston, Trustees of the Isabella Stewart Gardner Museum, 1994, [non paginé]

²²² Francine Koslow Miller, « Isabella Stewart Gardner Museum », *Artforum* (mars 1995), [en ligne], http://www.denisemarika.com/pages/review_pages/review14.htm, (page consultée le 9 juillet 2009).

²²³ Ann Wilson Lloyd, « Boston », *Sculpture* (mars/avril 1995), [en ligne], http://www.denisemarika.com/pages/review_pages/review29.htm, (page consultée le 2 mars 2009).

Ces interventions d'artistes contemporains ont en commun l'idée d'une répétition et d'une réorganisation de motifs ornementaux et décoratifs du musée, de mises en scène ou de contextes particuliers à la collection fermée. Cette répétition autorise un nouvel usage des formes et des contextes spécifiques à la collection, sans nécessairement en reconduire le contenu. Dans le but de revitaliser leurs collections permanentes, les institutions procèdent de plus en plus au jumelage d'œuvres d'arts historique et contemporain²²⁴. Yves Bergeron et Raymond Montpetit ont étudié les effets de cette proximité en remarquant que :

certaines œuvres contemporaines prennent pour objet l'une des œuvres des collections, en évoquant ses aspects formels ou son sujet, s'installant même près de l'œuvre choisie, dans un vis-à-vis menant à un genre de duo visuel, ou diptyque, le temps d'une exposition. Ce faisant, elles permettent d'instaurer un dialogue nouveau entre les œuvres contemporaines, les musées et leurs collections, ouvrant le chemin vers de nouvelles manières de regarder et d'interpréter tout ce que les musées réunissent et montrent, mais soulignant également ce que leurs pratiques habituelles de collection et d'exposition peuvent occulter.²²⁵

Les auteurs relèvent les incidences du jumelage entre arts historique et contemporain. Dans le contexte spécifique de notre recherche, nous observons que chaque intervention d'artistes au ISGM a des répercussions différentes sur la collection. En effet, les œuvres d'Aberlardo Morell réinterprètent les paramètres spatiaux de la collection par la mise en commun d'images et d'œuvres habituellement dispersées dans le parcours réel. Maurizio Cannavacciuolo reprend les motifs ornementaux et architecturaux à l'intérieur d'une murale composée d'éléments formels hétéroclites. Lee Mingwei insiste sur la présence de relations humaines dans l'espace d'exposition temporaire. Elaine Reichek contamine la narration des mises en scène de la collection tandis que Denise Marika provoque une nouvelle compréhension du jardin central. L'institution mise sur la création artistique pour instaurer un dialogue avec la collection et en réactualiser le contenu. Puisque les œuvres sont créées au musée, elles offrent une réponse directe à certains des prédicats esthétiques de la collectionneuse, que ce soit le traitement particulier des objets et des œuvres d'art,

²²⁴ Yves Bergeron et Raymond Montpetit, « Présenter des œuvres contemporaines dans les salles d'exposition permanentes » in Mario Béland, Mélanie Boucher, Musée national des beaux-arts du Québec et al., *Intrus/Intruders*, op.cit., p. 157.

²²⁵ *Ibid.*, p. 159.

l'importance attribuée à l'environnement domestique ou les relations intimes et contemplatives demandées par l'accrochage des oeuvres.

2.2 Le programme d'exposition temporaire

Pour introduire les expansions architecturales menées au KYMG, il est important de rappeler que son fondateur, Harold Stanley Ede, y habite jusqu'en 1973, soit sept ans après son don à l'Université Cambridge et son ouverture en tant que lieu d'exposition public. Ede participe donc activement au financement de la première extension en 1970²²⁶. Cette extension est justifiée par le fait que la collection devient de plus en plus volumineuse. Le guide de présentation du musée et des collections spécifie que le legs implique peu de changements majeurs au plan administratif. Toutefois, un besoin d'agrandir l'espace d'exposition et de proposer un bilan contemporain émerge tranquillement²²⁷. Une première phase d'agrandissement est officiellement complétée le 5 mai 1970²²⁸ par les architectes Sir Leslie Martin et David Owers²²⁹ qui conservent la qualité d'environnement vivant²³⁰ du KYMG grâce à l'ajout d'espaces domestiques d'un volume de 915 mètres carrés²³¹. Dans un document datant de 1970, David Owers explique que le collectionneur accorde une grande importance à deux caractéristiques qui devront être respectées dans l'extension architecturale. D'un côté, le traitement de l'espace de l'annexe sera conséquent à la structure initiale du KYMG en termes de volume et d'apparence. D'un autre côté, l'architecture de l'annexe devra comporter plusieurs ouvertures vers l'extérieur, comme des puits de lumière ou des fenêtres, pour garantir la présence de lumière naturelle²³². Les expansions

²²⁶ Sebastiano Barassi, Michael Harisson, Kettle's Yard *et al.*, *Kettle's Yard House Guide*, *op.cit.*, p.11. Voir également Ian Wright, « Antimuseum », *Cambridge Review*, vol. 91, n° 2197 (29 mai 1970), p. 169.

²²⁷ Sebastiano Barassi, « The Collection as a Work of Art : Jim Ede and Kettle's Yard », *loc.cit.*

²²⁸ D.J.H Murphy, University Registry, « Kettle's Yard Committee. Uncorrected Minutes », *op.cit.*

²²⁹ David Owers, « Kettle's Yard Design Intentions : What do We Call the Kettle? », *Cambridge Review*, vol. 92, n° 2197 (29 mai 1970), p. 170.

²³⁰ Ian Wright, « Antimuseum », *Cambridge Review*, *loc.cit.*, p. 169.

²³¹ M. Brawne, « Museums », *Architectural Design*, vol. 43, n° 10 (1973), p. 646.

²³² David Owers, « Kettle's Yard Design Intentions : What do We Call the Kettle? », *Cambridge Review*, *loc.cit.*, p. 170.

architecturales doivent également satisfaire deux clients dont les points de vue divergent : le collectionneur et l'Université Cambridge²³³.

La deuxième phase du projet donne naissance à un espace limitrophe à la collection permanente dédié à la présentation d'expositions temporaires²³⁴. Alors que la portion domestique du KYMG ne subit plus aucune transformation après 1970, l'espace d'exposition temporaire se métamorphose et prend de plus en plus d'ampleur en 1980²³⁵, en 1984²³⁶ ainsi qu'en 1993-1994 (Figure 2.15). Dans un article paru en 1994, le directeur de l'institution, Michael Harrison, explique que l'espace d'exposition temporaire est difficile à gérer en raison de sa disposition en zigzag et de son éclairage problématique²³⁷. Selon Harrison, ces complications donnent l'impression que la résidence est plus accueillante que l'espace d'exposition temporaire qui, lui, est plutôt considéré comme austère et difficile d'accès²³⁸. L'expansion réalisée en 1994 vise à mieux arrimer les différentes constructions²³⁹. Les rénovations offrent également une meilleure visibilité à l'espace d'exposition temporaire par l'ajout d'une large façade vitrée donnant sur la rue Castle.

Dans une visée semblable d'expansion, le musée choisit la firme d'architectes londonienne Jamie Fobert pour concevoir une annexe de quatre étages, toujours en cours de financement,

²³³ *Id.*, « Twin clients for the extension – Jim and the University », *ReCollection Kettle's Yard Oral History Archive*, [en ligne], <http://recollection.kettlesyard.co.uk/category/theme/house-architecture#>, (page consultée le 19 janvier 2010).

²³⁴ « *With this general objective in view the Council regard it as most important that a small gallery should be built alongside the existing house which would not only provide the space for the display of the existing items of the Collection and any additions made to it, but which would be suited for periodic exhibitions which will, it is hoped, ensure that Kettle's Yard will be regarded as an active centre of modern art and not as a static museum piece.* », Financial Board Office, The Old Schools, « For Kettle's Yard Committee on 11 February 1967 (UDR/1372) For Financial Board on 15 February 1967 », 8 février 1967, 5 pages, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard, FB419/(2) ».

²³⁵ Université Cambridge, « Appeal Leaflet », *Appeal for £80,000 for an extension to Kettle's Yard*. Archives de l'Université Cambridge, « Paper relating to University Endowments – Kettle's Yard Cambridge, Endow.IV.4 : Appeal Leaflet ».

²³⁶ University Registry, « Draft, *The Glory of the Gardner : Kettle's Yard Gallery* », *op.cit.*

²³⁷ Michael Harrison, « Kettle's Yard », *Modern Painters*, vol.7 n° 3 (automne 1994), p. 104-105

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Deborah Singmaster, « The Accessible Face of Modern Art », *The Architects' Journal*, vol. 200 (septembre 1994), p. 24-25.

qui sera juxtaposée à l'espace d'exposition temporaire²⁴⁰. La proposition architecturale de Jamie Fobert conservera la façade d'un édifice victorien délabré tout en retravaillant ses espaces intérieurs pour y intégrer un café, une salle de lecture, une salle éducative et des espaces dédiés à la conservation²⁴¹ (Figures 2.16, 2.17). L'aire actuellement réservée aux activités éducatives sera transformée en zone d'exposition pour les projets d'artistes contemporains créés sur place et pour les interventions reliées à des thématiques de la collection permanente²⁴². La sensibilité particulière de la firme pour les projets à caractère domestique et pour la muséographie d'exposition en a fait un candidat de choix. Jamie Fobert a œuvré sur de nombreux projets de type résidentiel, en rénovant des constructions protégées par le patrimoine anglais et en créant des annexes contemporaines à des édifices historiques. Dans le même ordre d'idées, la firme s'est spécialisée dans la transformation de constructions urbaines obsolètes en espaces commerciaux adaptés à des besoins actuels. En plus d'un intérêt pour les structures résidentielles, la firme a également été engagée sur de nombreux projets de design d'exposition pour des institutions londoniennes comme la Tate Modern, le Victoria & Albert Museum et la Barbican Art Gallery²⁴³.

C'est à l'intérieur de ces nouveaux espaces que se développe notre deuxième stratégie de réactualisation : la mise en place d'un programme d'exposition temporaire questionnant le caractère particulier de la collection. Certaines des expositions temporaires proposées au KYMG proposent un regard critique, en harmonie ou en opposition avec la pensée d'Harold Stanley Ede, tout en respectant l'inaltérabilité physique des lieux. Contrairement aux projets d'artistes en résidence, les expositions temporaires rassemblent des œuvres qui existent déjà et qui proviennent d'ensembles étrangers à la collection. Ces expositions temporaires reprennent et extrapolent certains éléments formels et thématiques de la collection pour en proposer un renouvellement. En guise d'exemple, dans le corpus majeur des expositions temporaires tenues depuis les années 1970 se retrouvent des manifestations rétrospectives

²⁴⁰ Kettle's Yard, « Kettle's Yard Appoints Development Officer », *Kettle's Yard and Friends' News*, (été 2008), [en ligne], www.kettlesyard.co.uk/ky/kynews_july08.pdf, (page consultée le 6 mars 2009).

²⁴¹ Ed Dorrell, « Fobert Looks to the Past for Kettle's Yard Future », *The Architects' Journal*, vol. 221, n° 7 (24 février 2005), p. 7.

²⁴² Entretien avec Sebastiano Barassi, le 14 août 2009.

²⁴³ Jamie Fobert Architects, [en ligne], <http://www.jamiefobertarchitects.com/>, (page consultée le 4 août 2009).

documentant la période historique et les œuvres modernes des années 1920 et 1930²⁴⁴ collectionnées par Ede, comme *We the Moderns, Gaudier-Brzeska and the Birth of Modern Sculpture* (20 janvier au 18 mars 2007)²⁴⁵. Les expositions à caractère historique s'inscrivent dans une logique d'extrapolation par le rassemblement d'une quantité plus imposante d'œuvres d'artistes déjà collectionnés par Harold Stanley Ede. C'est le cas notamment des expositions solos *Winifred Nicholson* (28 juillet au 23 septembre 2001)²⁴⁶, *Ben Nicholson. Chasing Out Something Alive : Drawings and Painted Reliefs 1950-1975* (27 juillet au 22 septembre 2002)²⁴⁷, *Ben Nicholson. The Years of Experiment 1919-39* (9 juillet au 29 août 1983)²⁴⁸, ou encore *Elisabeth Vellacott : Rock and Mountain Drawings – a Centenary Celebration* (8 janvier au 27 février 2005)²⁴⁹. Ces expositions rassemblent les œuvres des artistes de prédilection du collectionneur (Gaudier-Brzeska, Ben Nicholson, Elisabeth Vellacott) et celles qui caractérisent l'expérience particulière du KYMG (Alfred Wallis).

Malgré l'importance accordée aux expositions à caractère historique, l'institution souhaite offrir un équilibre entre les rétrospectives d'œuvres passées et les expositions d'art contemporain²⁵⁰. Au départ, l'espace d'exposition temporaire a été construit afin de transformer le KYMG en un centre de création et d'exposition actif, particulièrement dans le domaine de l'art contemporain. De plus, l'institution supporte les artistes vivants, locaux et non reconnus et s'inscrit, dans cette mesure, en continuité avec le dévouement autrefois accordé par Ede aux artistes mineurs. Déjà en 1967, le KYMG se tourne vers le secteur contemporain pour régénérer sa collection permanente et ancrer son emprise sur un domaine

²⁴⁴ Jim Ede, lettre adressée à John Piper en date du 9 décembre 1966. *op.cit.*

²⁴⁵ Kettle's Yard, « We The Moderns », *Kettle's Yard Exhibitions Archives*, [en ligne], <http://www.kettlesyard.co.uk/exhibitions/archive/hgb.html>, (page consultée le 27 juillet 2009).

²⁴⁶ Michael Harrison, « Preface » in Winifred Nicholson, Jon Blackwood, Kettle's Yard Gallery, Graves Art Gallery (Sheffield, Angleterre), Tullie House Museum and Art Gallery, *Winifred Nicholson*, Cambridge, Kettle's Yard, 2001, p. 2.

²⁴⁷ Kettle's Yard, « Ben Nicholson », *Kettle's Yard Exhibitions Archives*, [en ligne], <http://www.kettlesyard.co.uk/exhibitions/archive/nichasing.html>, (page consultée le 3 mars 2009).

²⁴⁸ Frances Spalding, « Ben Nicholson. The Years of Experiment 1919-39 », *Arts Review*, vol. 35, n° 14 (22 juillet 1983), p. 415.

²⁴⁹ Kettle's Yard, « Elisabeth Vellacott », *Kettle's Yard Exhibitions Archives*, [en ligne], <http://www.kettlesyard.co.uk/exhibitions/archive/vellacott.html>, (page consultée le 27 juillet 2009). Voir également, Kettle's Yard Gallery et al., *Elisabeth Vellacott : Rock and Mountain Drawings, a Centenary Celebration*, Cambridge, Kettle's Yard, 2005, 32 p.

²⁵⁰ Duncan Wilson, « Annual Report of the Kettle's Yard Committee for year 1975-76 », *op.cit.*

échappant à celui couvert par le Fitzwilliam Museum de Cambridge²⁵¹. Le département des expositions temporaires annonce sa volonté de tenir des expositions d'art contemporain de calibre international à Cambridge, pour offrir une visibilité de ce type d'événement hors de la région exclusive de Londres²⁵².

En continuité avec le désir d'homogénéiser les différentes constructions architecturales, l'institution tente de concilier le contenu des expositions temporaires avec celui de la collection permanente pour que les sphères contemporaines et historiques agissent comme vases communicants et se nourrissent mutuellement. Le KYMG doit être compris dans sa totalité réunissant la maison, qui comprend la collection permanente, et l'espace d'exposition temporaire. Le collectionneur est conscient du danger que peut provoquer l'immuabilité de ses mises en scène. Dans cette perspective, il mentionne l'importance d'opérer conjointement un espace d'exposition temporaire au roulement fréquent pour compléter l'espace statique de la résidence²⁵³. Dans un document interne de 1986, Derek Taunt indique que l'espace d'exposition temporaire devrait être conséquent avec les mandats de la « maison du collectionneur » :

*Kettle's Yard should remain an integral Department of the University, and the basic aim of the House (as laid down in Ordinances), 'to develop and improve the knowledge, understanding, enjoyment and practice of the visual arts and to extend their general accessibility' should be recognised as extending to the Exhibitions Gallery.*²⁵⁴

²⁵¹ Kettle's Yard Sub-Committee, « Report of the Meeting Held on 5 June, 1967. Purpose : Consideration of Proposed Art Exhibition in Aid of Kettle's Yard » Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », 419/4 (26 août 1967 – 15 février 1968), FB419/(2). Ce point est également réitéré par Antony Gormley : « *Kettle's Yard is a necessary balance to the historical collection of the Fitzwilliam and a lively and living place to experience art.* », Kettle's Yard, *Completing Kettle's Yard. The Case for Support*, non daté, [non paginé].

²⁵² Kettle's Yard, « The Management of Kettle's Yard », janvier 1985, University Registry Subject Files, « Kettle's Yard Exhibition Committee », R1757/4/1973 (973-1988).

²⁵³ Denis Murphy, « Jim's Vision of the Future of Kettle's Yard », *ReCollection Kettle's Yard Oral History Archive*, [en ligne], <http://recollection.kettlesyard.co.uk/category/theme/house-gallery#>, (page consultée le 19 janvier 2009).

²⁵⁴ Derek Taunt, « An Investigation Into the Long-Term Aims of Kettle's Yard by Derek Taunt », décembre 1986, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », F.B419/26 (janvier 1986– 28 février 1987), p. 35.

Malgré leur mandat commun visant l'accessibilité des arts visuels, une différenciation est toutefois apparente entre les deux portions du KYMG par le type d'événements tenus et par la durée les caractérisant. L'espace d'exposition temporaire présente des expositions d'art contemporain au roulement fréquent tandis que la portion permanente de la résidence conserve sa scénographie fixe depuis 1966²⁵⁵. Les documents officiels de l'institution spécifient le type d'œuvres contemporaines pouvant représenter un intérêt pour le programme d'exposition temporaire : les œuvres offrant une réponse à l'environnement académique de Cambridge et à l'espace d'exposition temporaire ou celles qui présentent des thématiques en rapport au contexte spécifique de la demeure du KYMG²⁵⁶. Selon cette logique, l'institution réunit des œuvres d'art entretenant des liens avec les préoccupations formelles d'Harold Stanley Ede. Les événements contemporains et temporaires permettent un dialogue entre la création actuelle et la portion initiale du KYMG. Un document de 1992 rédigé par David King présente les orientations que pourrait prendre le secteur contemporain d'expositions :

The gallery provides a direct point of contact with the contemporary world, a display which changes half a dozen times a year and which may be controversial, unfamiliar and challenging. It clearly has a completely different function from the house [...] The proper view is that house and gallery complement each other, but even this needs careful interpretation. [...] In the first instance, I have concluded that the gallery should not be run as if it were a separate entity. But it would be hopeless if this was taken to mean that the gallery should be backward looking. It would become merely a mirror to the house itself, not, as I'm sure it was intended, a window on the present shaping itself for the future. We have, it is true, always maintained a small fraction of exhibitions based on the artists on display in the house, [...] I believe that such occasional exhibitions do have a proper place in our programme. They can provide us with a wonderful opportunity to enlarge on, and develop an understanding of, the house itself. But these should occur only as

²⁵⁵ Alice LeGrange, « Item 5 : Kettle's Yard in the 1990s », 15 janvier 1992. Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », F.B 419/28-29, Kettle's Yard 419/28 (Août 1989 – 1991).

²⁵⁶ Kettle's Yard Committee, « Kettle's Yard Gallery Policy », document non daté, Papier n° 89/90/29. Archives de l'Université Cambridge, « Kettle's Yard. Agenda Papers Minutes 1989-1990 », 1752/5/19/8 Agenda, Papers and Minutes, 1989-1990.

*occasional features of our regular programme which must be faithful to the objectives of a contemporary art centre, with displays of living artists.*²⁵⁷

David King fait ici état de la dualité des deux entités composant le KYMG – la collection fermée et l'espace d'exposition temporaire – et mentionne le besoin de proposer des projets traversant les deux secteurs. Une tension est présente entre la tenue d'expositions temporaires posant un regard rétrospectif sur la résidence du KYMG et celles se concentrant uniquement sur des œuvres contemporaines. Nous voyons se profiler un type d'exposition qui répond à ce problème en rassemblant des œuvres d'art contemporain dont les thématiques peuvent être considérées en soi, mais qui se relie également à la collection permanente. Par exemple, les thèmes du domestique et de la résidence ont été développés par les expositions *Within these Walls* (2 août au 21 septembre 1997), *The Unhomely* (8 novembre 2003 au 11 janvier 2004)²⁵⁸ et *Ways of Living*²⁵⁹ (1^{er} octobre au 20 novembre 2005). Dans ce même ordre d'idées, le thème du modernisme américain a été exploité à plusieurs reprises. C'est le cas de l'exposition *Perfidy, Surviving Modernism* (11 novembre au 7 janvier 2001) réunissant des artistes remettant en cause les valeurs véhiculées par le modernisme américain. Par définition, la portion historique du KYMG est opposée aux valeurs modernistes en raison de son métissage de l'art et de la vie et du mélange d'œuvres d'art et d'objets trouvés²⁶⁰. Selon une logique semblable, l'exposition *Luisa Lambri* (5 août au 24 septembre 2000) présente des photographies faisant ressortir l'intérêt de l'artiste pour les constructions architecturales modernistes (Le Corbusier et Mies van der Rohe entre autres) et à leur aspect habitable/habité²⁶¹. Ces exemples témoignent de l'apport critique et

²⁵⁷ David King, « Kettle's Yard. Some Comments on artistic policy, for discussion », 11 mai 1992, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », F.B419/29 (janvier – octobre 1992).

²⁵⁸ « *This exhibition explores the unhomely aspects of Freud's essay and in doing so responds to the house at Kettle's Yard as furnishings, fixtures and fittings are echoed and familiar objects are made to appear, in different ways, uncomfortable or supernatural.* » in Rob Tufnell, « Preface » in Caroline Achaintre, Rob Tufnell, Kettle's Yard Gallery et al., *The Unhomely*, op.cit., p. 2, 6.

²⁵⁹ « *This show puts forward a vision of domestic space* » in Marcus Verhagen, « Ways of Living », *Art Monthly*, n° 291 (novembre 2005), p. 29.

²⁶⁰ Simon Groom, Kettle's Yard Gallery et al., *Perfidy : Surviving Modernism*, Cambridge, Kettle's Yard, 2000, [non paginé].

²⁶¹ Kettle's Yard, « Luisa Lambri », *Kettle's Yard Exhibitions Archives*, [en ligne], <http://www.kettlesyard.co.uk/exhibitions/archive/lambri.html>, (page consultée le 3 mars 2009). Voir également Emma Smith, « Luisa Lambri », *Art Monthly*, n° 239 (septembre 2000), p. 38-39.

novateur du programme d'exposition temporaire développé par les conservateurs du KYMG. La stratégie curatoriale d'exposition temporaire génère un ensemble d'allers-retours thématiques et formels renouvelant la fixité du discours de la collection. Les expositions temporaires provoquent une extension des œuvres présentées dans la collection, montrent les œuvres de ces mêmes artistes en dehors des champs temporels collectionnés au KYMG et génèrent des rassemblements d'œuvres contemporaines autour d'une thématique ou d'une préoccupation propre à la collection. Bien que la totalité des expositions temporaires ne soit pas nécessairement pensée pour les rapprochements opérés avec la collection permanente, elles ont toutefois une incidence sur le visiteur parcourant l'espace d'exposition temporaire et la résidence du KYMG. Le programme d'exposition temporaire parvient à réactualiser les paramètres narratifs et temporels de la collection fermée en souscrivant aux restrictions testamentaires. Les expositions d'œuvres historiques ou contemporaines réactualisent les paramètres narratifs de la collection fermée en s'inscrivant en hommage ou en opposition avec la pensée du collectionneur. Les expositions strictement contemporaines permettent également une réactualisation des paramètres temporels de la collection fermée en confrontant sa temporalité fixe à des enjeux actuels.

2.3 La construction d'une nouvelle structure architecturale et la collection parallèle

Dans le contexte particulier aux constructions architecturales, les cas du ISGM et du KYMG sont similaires dans la mesure où ils se caractérisent par la juxtaposition de nouveaux espaces aux anciens. Notre intérêt pour la NAGW repose sur sa nouvelle construction qui constitue, à notre avis, une stratégie de réactualisation de la collection Garman Ryan en raison de la réinterprétation de ses besoins d'exposition et de l'importance placée sur son caractère domestique²⁶². Peter Jenkinson a justifié la pertinence de construire un tel édifice en expliquant que la désuétude de son emplacement précédent entravait la tenue de nouveaux projets :

This would be impossible in our current premises – an Edwardian building with a 1960's extension which fails to provide the facilities people have come to expect and demand in the 1990's. Appalling physical access arrangements, insufficient space for collections, especially for contemporary acquisitions, no dedicated education

²⁶² Peter Jenkinson, « Getting Under Walsall's Skin » in Rowan Moore *et al.*, *The New Art Gallery Walsall*, Londres, BT Batsford, 2002, p. 36.

*space or library provision and only one toilet [...] means our fierce commitment to engagement is frustrated by a building well past its sell-by date.*²⁶³

Tout au long des années 1990, Jenkinson veille à l'élaboration d'un édifice qui pourrait loger adéquatement la collection léguée par Kathleen Garman. La NAGW constitue la deuxième tentative de transfert. En effet, la firme d'architectes Levitt Bernstein Associates²⁶⁴ prévoyait redistribuer la collection Garman Ryan au 132 rue Lichfield²⁶⁵ de Walsall à l'automne 1992 (Figure 2.18, 2.19). Ce projet visait également à créer des espaces administratifs, une zone dédiée aux expositions temporaires, un studio d'artiste et un café²⁶⁶, mais il ne fut jamais entamé en raison d'un manque de financement²⁶⁷. En réaction à cet échec, la Walsall Art Gallery procède, pendant huit mois, à des rénovations sur la présentation générale de la collection²⁶⁸. Ces rénovations visent, entre autres, à améliorer la sécurité, à mieux contrôler les taux d'humidité et à remettre à jour l'exposition défraîchie des objets d'art. Les panneaux sur lesquels les œuvres sont accrochées depuis 1972 sont remplacés, les murs et le plafond repeints, un éclairage indirect de basse intensité et de nouveaux cartels sont ajoutés²⁶⁹ (Figure 2.20). Jo Digger, conservatrice des collections, précise que si ces rénovations semblent contradictoires avec le désir de changer l'emplacement définitif de la collection, elles ont toutefois été nécessaires afin d'obtenir un meilleur financement²⁷⁰. En effet, ces améliorations génèrent des fonds suffisants pour que l'institution lance un concours international de design en 1995. Ce concours vise à sélectionner une firme d'architectes pour concevoir un nouveau lieu d'exposition dédié à la collection Garman Ryan. Aux termes de cette compétition, ce sont les architectes Peter St John et Adam Caruso qui sont choisis, principalement en raison de leur sensibilité pour les

²⁶³ Peter Jenkinson, « Walsall's House for Art », *Engage* (1997), [en ligne], http://www.site-walsall.co.uk/p_essay/p_essay.htm, (page consultée le 17 mars 2009).

²⁶⁴ Auteur inconnu, « Decision of the Century », *The Architects' Journal* (19-26 décembre 1990), p. 9.

²⁶⁵ Il s'agit maintenant de l'emplacement du Chicago Rock Café de Walsall.

²⁶⁶ Terry Grimley, « Epstein's New Home? », *The Birmingham Post* (10 décembre 1990).

²⁶⁷ Lettre de J.W Hadley à Mrs. K.E. Godley, « The Garman-Ryan Collection » en date du 31 août 1990. Archives de la New Art Gallery Walsall.

²⁶⁸ Colin Roobottom, « A Town Simply Dying to Tell its Best Kept Secret », *Walsall Advertiser* (1^{er} octobre 1992), p. 6.

²⁶⁹ Peter Jenkinson, Walsall Museum & Art Gallery, « Visual Arts Development in Walsall. A Proposal », 1987, [non paginé]. Archives de la New Art Gallery Walsall.

²⁷⁰ Entretien avec Jo Digger, le 22 mai 2009.

projets résidentiels, l'architecture domestique et pour le design d'exposition²⁷¹. À ce titre, la firme d'architectes œuvre sur plusieurs projets d'urbanisme et conçoit la muséographie d'exposition pour des institutions telles que la Tate Britain de Londres et la Fondation Cartier pour l'art contemporain de Paris.

Afin de visualiser les possibilités d'exposition d'une collection privée et d'en comprendre les enjeux, l'équipe de la NAGW (les ingénieurs, les architectes et le directeur) visite deux institutions. La première est le Musée Louisiana de Humlebaek au Danemark en raison de son utilisation stratégique d'éclairages naturels et artificiels. L'équipe souhaite privilégier la présence de lumière naturelle dans l'exposition de la collection Garman Ryan, malgré la grande quantité d'œuvres sur papier. L'institution danoise est également examinée en détail pour deux autres raisons : son édification autour d'une villa patricienne datant de 1885 et l'environnement invitant de ses salles d'exposition qui évoque un intérieur domestique²⁷². La deuxième destination privilégiée par la NAGW est le KYMG pour la représentation singulière du rapport privé qu'offre la distribution de ses œuvres de petit format à l'intérieur d'une résidence²⁷³. Les architectes réfèrent à l'environnement de la maison d'une manière explicite dans les sections dédiées à la collection Garman Ryan, sans toutefois prétendre à l'authenticité. Selon Dean Hawkes, l'ambiance de la maison est ici entièrement fictive, mais représente une réponse appropriée à la collection privée²⁷⁴. Pour évoquer le concept d'une résidence privée, les architectes ont préconisé le bois comme matériau de revêtement intérieur principal des salles d'exposition permanentes²⁷⁵ (Figure 2.21). Ils ont également inclus une fenestration importante semblable à celle utilisée dans les structures résidentielles, c'est-à-dire des fenêtres intégrées directement au centre des murs servant à l'accrochage des œuvres d'art (Figure 2.22). Les fenêtres jouent un double rôle; d'un côté, elles évoquent l'intérieur domestique tout en créant l'illusion d'une œuvre parmi les autres

²⁷¹ Irénée Scalbert, « Caruso St John and the Art of Action Building », A+U (avril 1999), p. 68.

²⁷² The Louisiana Museum of Modern Art, « The Museum and Architecture », [en ligne], <http://www.louisiana.dk/uk/Menu/Visit+Louisiana/The+museum+and+architecture>, (page consultée le 16 novembre 2009).

²⁷³ Stephan Bann, « A Way of Life : Thoughts on the identity of the House Museum » in International Committee DEMHIST, Rosanna Pavoni (ed.) et al., *Historic House Museums Speak to the Public : Spectacular Exhibits Versus a Philological Interpretation of History*, op.cit., p. 25-26.

²⁷⁴ Dean Hawkes, « The Walsall Art Gallery, Walsall, UK (1995-2000) » in *The Environmental Imagination*, op.cit., p. 1, 72.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 62, 66.

en raison de ses dimensions semblables à une peinture classique de chevalet. D'un autre côté, l'institution arrête son choix sur un éclairage naturel provenant des fenêtres, et non de puits de lumière, dans l'exposition de la collection Garman Ryan afin de respecter l'attrait domestique qui lui est particulier²⁷⁶. À ce sujet, les musées n'utilisent que très rarement un éclairage direct de ce genre, optant plutôt pour une lumière naturelle indirecte comme celle de puits de lumière créés en angle²⁷⁷. D'ailleurs, la NAGW finance un système de stores électroniques qui réagissent à une luminosité vive et à une absence prolongée de mouvement en se fermant pour éviter les dommages causés par la lumière aux œuvres d'art²⁷⁸.

L'équipe de St John et Caruso a disposé la collection Garman Ryan à l'intérieur de treize salles de taille réduite distribuées sur deux étages²⁷⁹. Le visiteur accède à la mezzanine par un escalier principal de bois aux dimensions modestes (Figure 2.23). Dans le but de marquer une séparation claire avec les espaces permanents d'exposition de la collection privée, le troisième étage destiné aux expositions temporaires contient des salles dont les murs sont de taille considérablement différente, c'est-à-dire d'une hauteur de six mètres²⁸⁰ (Figure 2.24). Chaque pièce de l'édifice a été conçu dans le but d'offrir un environnement adapté au type d'art et d'événement qui y sera présenté. Les architectes ont décidé d'aménager la collection permanente aux deux premiers niveaux de l'édifice, laissant le troisième étage aux expositions temporaires. Cette distribution particulière favorise, selon eux, la découverte de la collection Garman Ryan avant les expositions temporaires²⁸¹. Deux espaces d'exposition en contraste ont été créés par les architectes. Les étages réservés à la collection d'art historique Garman Ryan génèrent une ambiance informelle et domestique tandis que les

²⁷⁶ A. Sedgwick et J. Shaw, « Case Studies of Recent Daylit Galleries: Foundation Beyeler; The New Art Gallery, Walsall; Tate Modern », *International Journal of Lighting Research and Technology*, vol. 32, n° 3 (2000), p. 170.

²⁷⁷ « In a home atmosphere, we expect light to enter a room from the side walls but this would inevitably create a source of glare and it would also reduce the length of wall available for display. » David Owers, « Kettle's Yard Design Intentions : What do We Call the Kettle? », *Cambridge Review*, *loc.cit.*, p. 170

²⁷⁸ Claire McDade, Harriet Curnow, *Building the Audience. Audience Development and the Construction of the New Art Gallery Walsall*, Walsall, *op.cit.*, p. 7.

²⁷⁹ Hugh Pearman, « Youthful London Duo Builds an Unusual Art Gallery in an Out-of-the-Way Location », *Architectural Record*, vol. 188, n° 4 (avril 2000), p. 32.

²⁸⁰ Brian Carter, « Solid Citizen », *The Architectural Review*, vol. 207, n° 1239 (mai 2000), p. 62-66.

²⁸¹ Irénée Scalbert, « The New Art Gallery and its Geography » in Rowan Moore *et al.*, *The New Art Gallery Walsall*, *op.cit.*, p. 53.

salles destinées aux expositions temporaires sont plutôt configurées selon les standards du « white cube », favorisant une relation fonctionnelle entre le spectateur et les œuvres d'art²⁸². Malgré leurs différences marquées, ces deux zones d'exposition offrent une expérience hautement régulée. Le bâtiment actuel de cinq étages et d'un volume de 4,500 mètres carrés comprend, en plus des deux espaces d'exposition mentionnés, une salle de conférence, une bibliothèque, un café, un studio d'artiste, une salle éducative et une zone de découverte réservée aux enfants²⁸³. La forme rectangulaire extérieure de l'édifice est dynamisée par une extension sur le toit qui crée une asymétrie visuelle. Cette construction conçoit des espaces flexibles s'adaptant au type d'art qui y est exposé : historique, moderne ou contemporain.

L'exemple singulier de la NAGW met en évidence un mouvement inverse à nos deux autres études de cas. Tel que nous l'avons esquissé dans le premier chapitre, l'édifice de la NAGW a été érigé en 2000 à partir de la collection Garman Ryan et de ses besoins spécifiques d'exposition. Celle-ci a été étudiée, conservée intégralement et redéployée à l'intérieur d'un espace répondant à son caractère domestique. La « muséalisation » du ISGM et du KYMG résulte de l'infiltration du musée dans la résidence tandis que la NAGW étudie plutôt les caractéristiques constitutives de l'atmosphère domestique pour les incorporer, cette fois-ci, à l'intérieur du musée. La création de la NAGW agit en termes de stratégie de réactualisation puisqu'elle opère sur les paramètres narratifs, spatiaux et temporels de la collection fermée. La collection est réinterprétée à partir du présent par une réorganisation de sa mise en exposition à l'intérieur d'un nouvel édifice insistant sur son caractère privé. Bien que la collection Garman Ryan ait été léguée et exposée initialement à l'intérieur de l'environnement public de la bibliothèque de Walsall, l'équipe de la NAGW a choisi un espace évoquant celui de la maison pour sa présentation. Le nouvel édifice de la NAGW réactualise la collection Garman Ryan en créant un environnement domestique fictif pour son exposition permanente. En plus de suggérer l'ambiance domestique au musée, la NAGW est la seule de nos trois cas de figure permettant l'examen d'une collection

²⁸² Dean Hawkes, « The Walsall Art Gallery, Walsall, UK (1995-2000) » in *The Environmental Imagination*, op.cit., p. 173.

²⁸³ Claire McDade, Harriet Curnow, *Building the Audience. Audience Development and the Construction of the New Art Gallery Walsall*, op.cit., p. 8.

parallèle²⁸⁴, ce qui représente pour nous une autre façon de réactualiser la collection fermée. En 1996, Peter Jenkinson crée une collection parallèle au don restrictif de Kathleen Garman : la collection Garman Ryan Epstein. Celle-ci rassemble des œuvres pouvant dialoguer avec les thèmes, les aspects formels et les artistes déjà représentés par la collection Garman Ryan²⁸⁵. Jenkinson indique qu'il s'agit là d'une stratégie visant à diversifier l'exposition des collections historiques²⁸⁶. En effet, l'acquisition d'œuvres en parallèle réactualise la collection Garman Ryan par l'entremise d'expositions temporaires qui y sont reliées de manière thématique, biographique, formelle ou technique et par l'insertion d'œuvres dans sa présentation permanente. Bien que la collection Garman Ryan soit fermée, l'institution accumule des œuvres à l'intérieur d'un ensemble indépendant à la collection. D'entrée de jeu, la NAGW met en évidence le rôle de complément joué par cette collection parallèle :

*The Garman Ryan Collection is a "closed collection". As a personal collection, formed by Kathleen Garman, Lady Epstein and Sally Ryan and generously donated en bloc to the people of Walsall as a complete, finite gift, the Garman Ryan Collection cannot be added to. However Walsall plans to acquire artworks, both contemporary and historic, that relates closely to the Collection and that will be displayed alongside, or at times within, the Collection Galleries on a rotating basis.*²⁸⁷

La collection Garman Ryan Epstein agit comme une extension de la collection fermée. Elle accumule des œuvres d'art dans un ensemble indépendant pour pallier à la complétude et à la permanence de la collection fermée. Un examen des politiques d'acquisition de la

²⁸⁴ La Wallace Collection de Londres contient une collection fermée, mais continue tout de même l'acquisition d'œuvres significatives par rapport au contenu de la collection permanente par l'entremise de la *Hertford House Historic Collection* présentée dans un lieu distinct (il s'agissait autrefois de la bibliothèque et des archives du musée). Les politiques de cette collection parallèle sont énoncées sur le site Web de l'institution. The Wallace Collection, « Acquisition and Disposal Policy », (juin 2002), [en ligne], <http://www.wallacecollection.org/uploads/File/policies/acquisitions-disposals.pdf>, (page consultée le 3 mars 2009).

²⁸⁵ Lucie Carrington, « Here Comes the Man in Black », *Museums Journal*, vol. 99, n° 7 (juillet 1999), p. 25.

²⁸⁶ Peter Jenkinson, « Getting Under Walsall's Skin » in Rowan Moore *et al.*, *The New Art Gallery Walsall*, *op.cit.*, p. 34.

²⁸⁷ Walsall Museum & Art Gallery, « A New Art Gallery For Walsall, Competition to Select an Architect, promoted by Walsall Metropolitan Borough Council sponsored by Chartwell Land Development Ltd », *op.cit.*, p. 25.

collection parallèle nous permet de cerner l'intention de la NAGW dans la constitution d'une telle collection²⁸⁸. En premier lieu, nous remarquons que c'est par l'acquisition d'œuvres présentant des associations thématiques, formelles et techniques avec les œuvres de la collection fermée que l'institution arrive à en réactualiser les paramètres narratifs. Il semble que l'institution ne souhaite pas continuer, par ses acquisitions, le projet de la collectionneuse en comblant l'écart qui le sépare du présent actuel. Au contraire, la NAGW acquiert plutôt des œuvres contemporaines et historiques pour en critiquer la portée et la complétude et pour en offrir de nouvelles interprétations. Par exemple, les politiques d'acquisition indiquent que l'institution tente d'acquérir des œuvres de l'artiste Jacob Epstein présentant des aspects de sa pratique qui sont sous-représentés par la collection fermée²⁸⁹. Dans la même mesure, la NAGW souhaite prendre possession d'œuvres d'artistes qui font déjà partie de la collection Garman Ryan, mais qui représenteraient un intérêt esthétique ou historique plus important. Ces politiques d'acquisition montrent que la NAGW désire réajuster la portée des objets exposés dans la collection Garman Ryan, voire de combler ses lacunes²⁹⁰. Le musée recherche également des œuvres présentant un intérêt d'ordre familial, c'est-à-dire des œuvres réalisées par la famille et les amis de Jacob Epstein. Collectionner ce type d'œuvres permet à l'institution d'insister sur le caractère privé et intimiste de la collection²⁹¹. Enfin, la NAGW envisage l'achat d'œuvres d'artistes étrangers à la collection dont la pratique se relie avec celle de Jacob Epstein. Dans cet ordre d'idées, Stephen Snoddy, directeur de la NAGW depuis 2005, compte acquérir des œuvres contemporaines offrant une analogie thématique et formelle avec les artistes représentés par la collection, comme le démontre l'achat d'une sculpture d'Alison Lapper²⁹². Selon Stephen Snoddy, la collection parallèle vise, non seulement, à réunir une grande quantité d'œuvres contemporaines et historiques, mais également d'assurer une cohérence entre les différents

²⁸⁸ The New Art Gallery Walsall « The Garman Ryan Epstein Collection – Collection Policy », [en ligne], http://www.thenewartgallerywalsall.org.uk/file/nagw_newaquisitions0.pdf, (page consultée le 27 septembre 2007).

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Lucie Carrington, « Here Comes the Man in Black », *Museums Journal*, *loc.cit.*, p. 25.

²⁹¹ The New Art Gallery Walsall, « The Garman Ryan Epstein Collection – Collection Policy », *loc.cit.*

²⁹² « He says this particular object resonates because there is a physical resemblance to Epstein's work. », Felicity Heywood, « Open Door Policy », *Museums Journal*, vol. 106, n° 1 (janvier 2006), p. 23.

projets du musée : « *He [Snoddy] wants to draw on the permanent collection and let it be a guide to what will happen elsewhere in the gallery. "There should be a coordination of what's on in the building at any one time" he explains.*²⁹³ » Stephen Snoddy considère que la première responsabilité des institutions artistiques réside dans la présentation dynamique, vivante et inspirante de collections d'art contemporain²⁹⁴. Le directeur souhaite également développer un programme d'expositions temporaires au roulement fréquent pour compenser la permanence de la collection Garman Ryan. La collection parallèle constitue désormais une banque d'œuvres d'art à partir de laquelle sont réalisés divers projets qui regroupent des œuvres autour de thématiques et d'artistes similaires à ceux de la collection fermée. C'est le cas notamment de l'exposition *Don't Judge a Book by its Cover* (15 mai au 5 juillet 2009) rassemblant des portraits et des autoportraits d'artistes représentés dans la collection privée à d'autres qui lui sont complètement étrangers²⁹⁵. Les œuvres de la collection parallèle peuvent également être insérées à même la présentation permanente du musée et ainsi en offrir une nouvelle lecture. C'est le cas notamment de *Fresh Out of the Box* (14 octobre 2008 au 14 octobre 2009) introduisant, pour une période d'un an, 23 œuvres d'artistes contemporains à l'intérieur de la collection privée²⁹⁶. L'accumulation parallèle d'œuvres historiques et contemporaines devient un moyen de réajuster la portée de la collection Garman Ryan et d'en encourager la réinterprétation²⁹⁷. La collection parallèle parvient ainsi à réactualiser les paramètres narratifs de la collection fermée en soulevant de nouvelles interprétations sur la collection privée ou en mettant en lumière certains aspects qui lui sont particuliers. Les paramètres spécifiquement temporels et spatiaux sont également réactualisés par l'insertion temporaire d'œuvres contemporaines à l'intérieur de la mise en

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ Contemporary Art Society, « New Art on View : Celebrating the Success of the Contemporary Art Society's Special Collection Scheme », [en ligne], http://www.contempart.org.uk/New_Art_On_View.htm, (page consultée le 12 novembre 2007).

²⁹⁵ The New Art Gallery Walsall, « Don't Judge a Book by its Cover 15 May- 5 July 2009 », [en ligne], <http://www.thenewartgallerywalsall.org.uk/whats-on/exhibition/dont-judge-a-book-by-its-cover>, (page consultée le 11 avril 2010).

²⁹⁶ The New Art Gallery Walsall, « Fresh Out of the Box 14 October 2008 – 14 October 2009 », *Exhibition*, [en ligne], <http://www.thenewartgallerywalsall.org.uk/whats-on/exhibition/fresh-out-of-the-box>, (page consultée le 11 avril 2010).

²⁹⁷ « [t]he collection will seek to build on the existing Garman Ryan Collection, filling gaps where they exist, but also building on its spirit and creative impetus. » Museums, Libraries, Archive Council, « The Garman Ryan Collection », *Cornupia, Discovering UK Collections*, [en ligne], <http://www.cornupia.org.uk/html/search/verb/GetRecord/454>, (page consultée le 13 novembre 2007).

scène fixe de la collection Garman Ryan. En plus d'une nouvelle mise en scène, la juxtaposition d'œuvres contemporaines à la présentation d'œuvres historiques permettrait de mettre à l'épreuve la temporalité de la collection fermée en la confrontant à des enjeux actuels. Ces stratégies entreprises par les deux directeurs successifs dynamisent la collection et misent sur l'importance de la nouveauté comme l'exprime également le slogan de l'institution : « *[t]he place where there is always something new to see and do.*²⁹⁸ »

En guise de conclusion, les stratégies de réactualisation que nous venons de dégager peuvent se résumer ainsi : la stratégie artistique du programme de résidence d'artistes parvient à réactualiser la collection fermée grâce à la création d'œuvres en dialogue avec certaines de ses caractéristiques dont le contexte initial de présentation, les œuvres d'art et les objets qui y sont distribués, les documents d'archives ainsi que les motifs architecturaux et décoratifs qui la composent. Ces caractéristiques sont répétées, réagencées et fonctionnent selon de nouvelles utilisations déterminées par l'artiste dans la création d'une œuvre au musée. Le caractère photographique, performatif, numérique, vidéo ou lumineux des œuvres d'art créées au musée autorise une intervention sur la collection fermée sans entraîner de conséquences réelles sur l'exposition des objets. Les œuvres contemporaines génèrent une lecture inédite des objets de la collection et une nouvelle compréhension de son contexte initial à partir du présent. Par l'insertion ou la projection d'œuvres contemporaines à la mise en scène de la collection, par le montage photographique d'images tirées du musée, par le métissage de motifs décoratifs du musée à d'autres images provenant de la culture populaire et par la reprise du contexte initial d'exposition de la collection, les interventions d'artistes contemporains du programme de résidence parviennent à réactualiser les paramètres narratifs, spatiaux et temporels de la collection fermée.

La stratégie curatoriale d'exposition temporaire génère, quant à elle, une réactualisation opérant sur le mode de l'extrapolation et de rapport dialogique entre l'ensemble fermé de la collection et l'exposition temporaire. Les expositions sont pensées selon deux points de vue. D'abord, elles agissent en tant qu'extensions du caractère historique de la collection fermée

²⁹⁸ The New Art Gallery Walsall, [en ligne], <http://www.artatwalsall.org.uk/>, (page consultée le 7 novembre 2007).

en présentant des œuvres qui auraient pu être accumulées par le collectionneur et qui sont cohérentes avec sa vision esthétique. Ensuite, elles peuvent être reliées thématiquement au contenu fermé de la collection par la mise en commun d'œuvres contemporaines qui s'opposent ou qui supportent les préoccupations esthétiques du collectionneur. Ce genre d'intervention instaure un dialogue entre le passé de la collection et le présent de la création actuelle et permet une redécouverte et une remise en question de certains aspects de la collection fermée. Les associations formelles et thématiques provoquées par le programme d'exposition temporaire permettent de réinterpréter les paramètres narratifs et temporels de la collection fermée sans pour autant déroger aux restrictions qui la conserve fixe.

La stratégie architecturale de la construction du nouvel édifice de la NAGW réactualise la présentation de la collection Garman Ryan, c'est-à-dire ses paramètres spatiaux et temporels, en lui fournissant un nouveau lieu d'exposition répondant à son caractère idiosyncrasique et pensé à partir du présent. En étudiant deux lieux d'exposition au caractère domestique, les architectes St John et Caruso ont relevé les caractéristiques déterminantes de l'expérience de la maison pour les intégrer dans le musée. Par l'usage de bois comme matériau principal de revêtement, l'importance accordée à la lumière naturelle et aux espaces de dimensions réduites, les architectes ont été en mesure de générer un espace rappelant celui de la maison (bien qu'il y manque plusieurs des fonctions domestiques) qui serait tout adapté, selon eux, à l'exposition de la collection privée. Les paramètres narratifs de la collection ont également été réinterprétés puisque les architectes ont privilégié une ambiance domestique fictive malgré le fait que la collection était exposée à l'origine à l'intérieur d'un espace public – la bibliothèque municipale de Walsall.

Enfin, la collection parallèle constitue notre dernière stratégie de réactualisation dégagée par l'analyse de la NAGW. La collection parallèle accumule, à l'intérieur d'un ensemble indépendant, des œuvres qui présentent des similitudes d'ordre thématique, technique ou formel avec le contenu de la collection fermée. Les paramètres narratifs sont spécifiquement réorganisés par la réalisation d'expositions temporaires à partir des œuvres accumulées dans la collection parallèle. Ces expositions remettent en question, la complétude de la collection fermée, la qualité et la quantité des objets qui la compose et fournissent de nouvelles interprétations sur son contenu. L'insertion temporaire d'œuvres contemporaines

appartenant à la collection parallèle permet également de réactualiser les paramètres spatiaux et temporels de la collection privée par la nouvelle mise en exposition générée et par la juxtaposition d'œuvres aux temporalités éloignées.

Tout au long de cette recherche, nous avons vu que la collection est fermée sur elle-même, dans le temps et dans l'espace par son don restrictif. Dans ce chapitre, nous avons dégagé les principales stratégies de réactualisation développées par les intervenants des institutions gérant une collection fermée. Ces stratégies de réactualisation transforment l'environnement fixe de la collection en un espace virtuellement mobile grâce à l'ouverture et au réagencement de ses paramètres narratifs et spatiaux. Les stratégies de réactualisation parviennent également à remanier la temporalité fixe de la collection et à contaminer le temps de l'histoire à partir du présent. Dans le prochain chapitre, nous analyserons la constitution et le fonctionnement temporel de la collection fermée et du phénomène de réactualisation. Nous tenterons de voir si le phénomène de réactualisation pourrait témoigner d'une nouvelle sensibilité envers l'histoire qui se caractériserait par une vision anachronique et ouverte du temps.

CHAPITRE III

LE PHÉNOMÈNE DE RÉACTUALISATION EN TANT QUE NOUVEAU MODE D'APPRÉHENSION DU TEMPS

Ce chapitre vise à analyser le phénomène de réactualisation des collections fermées comme participant à une réflexion générale sur l'histoire. Nous cernerons d'abord la constitution et le fonctionnement temporel de la collection fermée. Nous reviendrons ensuite sur certaines stratégies de réactualisation pour cibler quels aspects de la collection fermée sont touchés par cette nouvelle organisation du temps. Ces stratégies nous aideront à pousser plus loin l'analyse du phénomène de réactualisation non plus dans ses rapports avec le discours fermé de la collection, mais plutôt pour les effets engendrés sur sa temporalité. Le phénomène de réactualisation témoignerait de nouveaux rapports à l'histoire qui remettent en question l'hégémonie des modèles chronologiques linéaires pour privilégier une conception ouverte et critique du temps de l'histoire basée sur l'anachronisme. Cette hypothèse nous amènera à évaluer le phénomène de réactualisation des collections fermées dans le cadre d'une réflexion générale sur l'histoire de l'art. La réflexion qui suit est fortement alimentée par la notion d'anachronisme telle que développée par Georges Didi-Huberman dans *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*²⁹⁹.

Nous proposons ici une ouverture vers un mode d'évaluation macrocosmique qui nous éloigne momentanément de nos trois cas de figure pour examiner le phénomène de réactualisation dans ses rapports au temps. La réunion d'études de cas précises et d'une observation de nature plus générale est, rappelons-le, une manière selon Krzysztof Pomian « d'éviter le double écueil des généralisations vides, d'un côté, et, de l'autre, d'une accumulation de données aveugles.³⁰⁰ »

²⁹⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, op.cit.

³⁰⁰ Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise XVIe- XVIIIe siècle*, op.cit., p. 13.

L'idée d'une « heuristique de l'anachronisme³⁰¹ » développée par Georges Didi-Huberman nous aidera à approfondir notre étude et à poser une réflexion sur l'histoire de l'art. Mais, force est de constater que, dans ce contexte général, ce chapitre ne présente qu'une esquisse du terrain extrêmement fertile ouvert par l'anachronisme. Bien que l'idée d'une nouvelle sensibilité envers l'histoire nous permette d'enchâsser le phénomène de réactualisation des collections fermées à l'intérieur d'une tendance généralisée, il faudrait poursuivre cette recherche ultérieurement.

3.1 La temporalité de la collection fermée

Avant d'analyser le phénomène de réactualisation dans ses rapports au temps, nous souhaitons interroger la temporalité à l'œuvre dans la collection fermée. Quelle est sa temporalité spécifique? De quelle manière l'aborder ou la comprendre? L'expérience d'une collection fermée, nous l'avons vu, réside autant dans la richesse esthétique de ses mises en scène que dans le témoignage authentique d'un passé qui persiste encore jusque dans le présent. Cerner cette temporalité demeure un exercice difficile en raison des nombreuses strates temporelles composant la collection. À l'extérieur de cette sédimentation, nous pouvons identifier deux moments temporels clés. Nous verrons qu'avec la collection fermée, ces deux moments jouent en contradiction l'un avec l'autre.

La première temporalité est issue du caractère hétérogène des objets et des œuvres constituant la collection. Dans *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*³⁰², Walter Benjamin présente la liste des ouvrages de sa bibliothèque. Cette énumération fait ressortir l'hétérogénéité et la singularité de chaque objet réuni. Que ce soit en regard des livres chez Benjamin ou des œuvres d'art dans le contexte qui nous intéresse ici, chaque item de la collection possède son historicité propre en raison de son moment de création spécifique. La première strate de temps de la collection se caractériserait par l'hétérogénéité temporelle des objets qui la compose; elle confronte le visiteur à un réseau complexe de temporalités. La collection représente déjà en elle-même un anachronisme singulier en raison du regroupement d'objets et d'œuvres d'art créés à différents moments de l'histoire et

³⁰¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, op.cit.

³⁰² Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*, Paris, Payot & Rivages (Rivages poche/petite bibliothèque), 2000, 211 p.

tout aussi éloignés en termes de styles et de géographies³⁰³. Les objets de la collection entretiennent des relations non linéaires entre eux, ils témoignent d'un mode de rapport au temps qui échappe déjà à la chronologie. L'accumulation et la coexistence d'objets hétérogènes seraient symptomatiques de relations temporelles anachroniques extériorisant une compréhension de l'histoire en discontinuités. À ce sujet, Jennifer Allen mentionne que l'intérêt du collectionneur d'accumuler des objets est motivé par l'obtention d'un « rapport absolument unique – et à tout moment renouvelable – au passé.³⁰⁴ » Ces « nouveaux rapports au passé » sont générés par le réseau de possibilité infini que la collection ouvre; son contenu peut être reconfiguré par une nouvelle disposition des œuvres ou par un ajout d'objets. Le collectionneur esquissé par Benjamin n'arrête aucune signification sur sa collection dans le temps afin de conserver la possibilité de réagencer son contenu à l'infini. Au contraire, les paramètres temporels, spatiaux et narratifs de la collection fermée sont fixés par le donateur qui choisit une mise en scène précise pour sa présentation. Les restrictions imposées sur la collection lors de son don annulent le « rapport renouvelable au passé » en interdisant la reconfiguration des objets.

La deuxième figure du temps de la collection est sa constitution, lors de son don, en entité temporelle homogène. Considérée dans son entièreté, la collection ne se caractérise plus par une hétérogénéité anachronique. Elle se cristallise plutôt en une vision uniformisée des objets et des œuvres d'art; elle devient l'œuvre du collectionneur. Dans le premier chapitre, nous avons esquissé l'idée de la collection fermée en tant qu'œuvre en elle-même. Nous avons mis de l'avant que la singularité des objets qui la compose importe moins que leur synthèse à l'intérieur d'un ensemble conceptuel référant à la vision esthétique du donateur. La collection devient porteuse de la mémoire du collectionneur et renvoie à ses goûts et à ses intérêts particuliers.

Le legs de la collection fermée présente des liens avec le « don mémoriel » de Carol Duncan puisqu'il s'agit de laisser en héritage aux générations futures bien plus qu'un rassemblement d'objets hétérogènes, il s'agit d'assurer la postérité du témoignage du collectionneur. Selon Duncan, le donateur lègue un monument érigé en son honneur pour accéder à une forme

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ Jennifer Allen, « Préface » in Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*, op.cit., p. 24.

d'immortalité³⁰⁵. Envisagé selon cette perspective, la cohérence de la collection fermée se détermine par les liens entretenus avec le collectionneur. Pour Walter Benjamin, l'ensemble hétérogène de la collection parvient à sa cohésion ultime lorsque considéré pour la relation perpétuée avec son « artisan »³⁰⁶. Selon lui, la collection privée rend mieux justice aux artefacts qu'elle contient que la collection publique à visée éducative. La collection privée possède l'avantage du « vertige de l'anachronisme », c'est-à-dire que les objets et les œuvres qui la constitue demeurent reliés au contexte temporel précis du collectionneur³⁰⁷. Les collections fermées ne demandent aucune connaissance préalable en histoire de l'art pour être appréciées et ne répondent pas à des préoccupations d'ordre scientifique ou historique³⁰⁸. Elles acquièrent plutôt une fonction mémorielle pour leur appartenance à un collectionneur³⁰⁹. À l'opposé, le musée tend à dissoudre ce lien temporel reliant les objets au collectionneur pour « rassembler les œuvres sous l'unité d'un ordre historique ou d'un fondement métaphysique absolu.³¹⁰ » Le processus d'accumulation du collectionneur privé diffère du collectionnement muséal. Alors que le premier acquiert des œuvres selon une attitude idiosyncrasique, le deuxième doit plutôt justifier chaque ajout au nom de l'institution.

Plus encore que la juxtaposition d'objets et d'œuvres hétérotemporels, la collection se comprend en tant qu'unité ou « système ». Dans son ouvrage *Le système des objets*³¹¹, Jean Baudrillard consacre un chapitre à la collection. Il mentionne que « la problématique

³⁰⁵ Carol Duncan, « Something Eternal. The Donor Memorial » in *Civilizing Rituals : Inside Public Art Museums*, *op.cit.*, p.17

³⁰⁶ Jennifer Allen, « Préface » in Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*, *op.cit.*, p. 24.

³⁰⁷ Sylvia Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et Nostalgie*, Paris, Éditions du Seuil (La librairie du XX^e siècle), 2000, p. 124.

³⁰⁸ Anne-Doris Meyer, « Le « Musée personnel ». De la collection privée au musée public : parcours de l'objet d'art en France au XIX^e siècle. Recherches en muséographie et muséologie », *op.cit.*, p. 178-179.

³⁰⁹ Carol Duncan, « Something Eternal. The Donor Memorial » in *Civilizing Rituals : Inside Public Art Museums*, *op.cit.*, p.62.

³¹⁰ Anne-Doris Meyer, « Le « Musée personnel ». De la collection privée au musée public : parcours de l'objet d'art en France au XIX^e siècle. Recherches en muséographie et muséologie », *op.cit.*, p. 178-179.

³¹¹ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Éditions Gallimard (Bibliothèque Médiations), 1968, 245 p.

temporelle est essentielle à l'idée d'une collection.³¹² » Les objets collectionnés ne tirent pas leur importance de leur « singularité ni de leur historicité distincte », mais bien de leur organisation en « système » se substituant au temps réel³¹³. Le temps de la collection échappe à une historicité précise en raison de son arrangement particulier. Dans le même ordre d'idées, Krzysztof Pomian souligne que la collection offre un point de contact entre « l'invisible » et le visiteur³¹⁴. Cet « invisible », auquel le spectateur accède par la visite d'une collection, peut aussi être ce qui se trouve loin dans l'espace (ce qui constitue un exotisme géographique) que ce qui exulte une temporalité éloignée de la nôtre (par exemple avec des objets créés dans un passé lointain)³¹⁵. Selon Pomian, cet « invisible » temporel projette vers un futur éloigné et vers un au-delà temporel. La collection aspire ainsi à l'immortalité, « situé[e] dans un temps *sui generis* ou en dehors de tout écoulement temporel : dans l'éternité.³¹⁶ »

L'unité générée par la totalité des objets de la collection offre un témoignage de la personnalité du collectionneur. Dans son texte « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art³¹⁷ », Laurier Lacroix évalue quatre types d'ateliers d'artistes transformés en musée et leur influence sur l'expérience du visiteur. Selon l'auteur, « l'atelier agirait comme une synecdoque capable de contenir la personnalité de l'artiste et l'ensemble de ses réalisations.³¹⁸ » Dans le contexte de notre recherche, la « maison du collectionneur » offre cet environnement intérieur où la collection a été assemblée, côtoyée dans une dynamique domestique et dans lequel elle est toujours présentée. L'aura privé de la collection fermée et sa cohérence en tant que témoignage nous indiquent que la collection demeure indiscutablement reliée au collectionneur par sa nature idiosyncrasique.

Considérer la collection dans son entièreté en tant qu'œuvre d'art a pour conséquence d'historiciser la figure du collectionneur. La collection possède une dimension historique

³¹² *Ibid.*, p. 134.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux Pomian, Krzysztof, Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise XVIe- XVIIIe siècle, op.cit.*, p. 34-35.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

³¹⁷ Laurier Lacroix, « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 3, (2006), p. 29-44.

³¹⁸ *Ibid.*

puisque sa fixité témoigne de la présence du collectionneur dans le temps; elle devient la représentation arrêtée d'un goût particulier. La conservation intacte d'une collection dans l'état où elle se trouvait lors de son don garantit la véracité du témoignage livré. L'année à laquelle le testament prend autorité devient la référence et le gage de l'authenticité esthétique et historique de la collection fermée. Dans le contexte de nos trois cas de figure, nous constatons que la nouvelle expansion architecturale prévue au ISGM vise une restauration de certaines salles du musée conformément à leur apparence de 1924, l'année où le testament devient valide. L'environnement domestique du KYMG a, quant à lui, été documenté de fond en comble par le collectionneur lors de son départ en 1973, celui-ci voulant s'assurer du maintien de l'ordre établi. Insatisfait de la gestion de ses mises en scène subséquente à son départ, Harold Stanley Ede les immortalise de nouveau dans l'ouvrage *A Way of Life*³¹⁹ qui devient la nouvelle référence par rapport à l'authenticité de la disposition des objets de la collection.

Le collectionneur vise un ancrage historique de son présent en léguant un monument érigé en son honneur. Il parvient à avoir une emprise sur l'histoire en immobilisant sa collection dans le temps lors de son don. Le legs du collectionneur cristallise la collection à l'intérieur d'une temporalité arrêtée et vise sa perpétuité. Au fil des années, le présent de la collection fermée devient un passé. Il se trouve séparé du présent actuel par un interstice temporel qui grandit de plus en plus. Par sa fermeture temporelle, narrative et spatiale, la collection fermée devient autarcique et autoréférentielle. Elle s'éloigne graduellement de la réalité extérieure, un peu comme le ferait le contenu d'une capsule temporelle. Les restrictions rigides gouvernant la collection fermée sont de véritables « acte[s] de survivance » parce qu'elles assurent une pérennité à l'univers du collectionneur³²⁰. Plus encore, par son accumulation d'objets ne présentant parfois peu d'intérêt pour ses contemporains, le collectionneur « sauve de l'oubli un travail passé tout en revendiquant son propre droit de créer.³²¹ » Le collectionneur croit que sa collection sera d'intérêt pour le patrimoine de demain. Les restrictions testamentaires assurent une conservation adéquate des objets et des

³¹⁹ Harold Stanley Ede, *A Way of Life*, *op.cit.*

³²⁰ Jennifer Allen, « Préface » in Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*, *op.cit.*, p. 24.

³²¹ *Ibid.*

œuvres d'art composant la collection, ce qui leur permettra d'être appréciés et redécouverts bien des années plus tard. Il est important de préciser que le pacte de conservation entretenu entre le donateur et les générations futures n'est pas indéfectible. En effet, ce pacte peut être rompu à tout moment si, par exemple, les administrateurs du musée modifient le testament ou si le public cesse de fréquenter le musée³²².

La collection fermée présente ainsi deux facettes temporelles complémentaires qui sont en tension l'une avec l'autre : la première est constituée de la réunion anachronique d'éléments hétérotemporels; la deuxième est une vision uniformisée de la collection comme unité narrative et temporelle qui devient porteuse de la mémoire du collectionneur. La collection fermée peut être qualifiée de « plus-que-passé mémoratif.³²³ » Georges Didi-Huberman utilise ce terme pour particulariser la manipulation faite par un artiste de plusieurs temps qui « ne sont pas le sien » dans la création d'une nouvelle œuvre³²⁴. Dans la même mesure, le collectionneur manipule plusieurs temporalités hétéroclites dans la constitution de sa collection. Enfin, considérer la collection comme œuvre d'art a pour effet d'historiciser le personnage du collectionneur dans le temps.

3.2 La temporalité du phénomène de réactualisation

Dans « Le musée face à l'art de son temps³²⁵ », Krzysztof Pomian indique que les collections à grande teneur restrictive sont restructurées au fil du temps « au nom des impératifs de la conservation et de la nécessité de prendre en compte l'évolution du goût.³²⁶ » Au contraire, le contexte particulier des collections fermées ne laisse apparaître aucune transformation graduelle de ce genre. Alors que les musées acquièrent des œuvres au fil du temps et renouvèlent l'accrochage de leur collection afin de rendre compte de cette « évolution du goût » dont traite Pomian, les stratégies artistiques, curatoriales et muséales dégagées dans le chapitre précédent provoquent plutôt une réactualisation, c'est-à-dire un

³²² Merci à Laurier Lacroix d'avoir attiré mon attention sur ce point.

³²³ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, op.cit., p. 20.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ Krzysztof Pomian, « Le musée face à l'art de son temps », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne (CMNAM)*, n° Hors série « L'art contemporain et le musée » (1989), p. 5.

³²⁶ *Ibid.*

saut dans le temps déterminé par la mise en commun d'éléments hétérotemporels distincts. À cet égard, les stratégies de réactualisation ne chercheraient pas à combler l'interstice temporel les séparant du passé de la collection, mais créent plutôt des rapports thématiques et formels qui permettent de revisiter ce passé à partir du présent. Pour nous attarder à la constitution et aux effets temporels du phénomène de réactualisation, nous reviendrons sur certaines des stratégies de réactualisation dégagées dans le chapitre précédent. Nous observons, d'entrée de jeu, qu'elles agissent en contradiction à l'immutabilité de la collection fermée par leur caractère éphémère. Les interventions d'artistes contemporains dégagées au ISGM ont en commun un caractère évanescent en raison de leur durée d'exposition temporaire, de leur utilisation de médiums immatériels et par leur retrait presque immédiat qui efface leurs traces d'apparition. Les murales dessinées par Maurizio Cannavacciuolo sur les murs de l'espace d'exposition temporaire mettent de l'avant plusieurs aspects éphémères, tels que les matériaux de prédilection choisis par l'artiste (le crayon de plomb sur les murs ne pourra être conservé) et l'importance accordée au processus d'accumulation quotidien des images qui seront ultimement détruits à la fin de l'exposition. L'hybridation et le couplage d'images de *TV Diner* ne visent pas à recréer un récit historique avec les archives et le contenu des carnets de voyage d'Isabella Stewart Gardner. Au contraire, l'artiste opte pour un *patchwork* temporel de ces images au sein d'une murale disparaissant à son tour au terme des cinq mois d'exposition. Le réagencement des motifs se fait à partir du présent; l'artiste puise dans le passé désormais considéré comme un bassin de motifs. Cannavacciuolo sélectionne une quantité d'images hétérotemporelles et les soumet à une même logique temporelle : celle de l'œuvre *TV Diner*. De son côté, Elaine Reichek ouvre le temps fixe de l'histoire du ISGM en insérant momentanément certaines de ses œuvres à l'intérieur de mises en scène précises. Cette manière de procéder offre une alternative à la narration mise en place par la collectionneuse. *Madamimadam* présente une mise en scène virtuelle et parallèle à la collection du ISGM. Grâce à son contenu virtuel, Reichek reconfigure les objets du musée dans un doublon temporel possédant sa propre durée. Tout comme *Madamimadam*, les œuvres vidéo de Denise Marika possèdent une durée concrète de projection et de déroulement dans le temps. C'est par la « collision » d'un passé avec le présent actuel que les œuvres d'artistes contemporains parviennent à réactualiser le contenu de la collection fermée. L'utilisation de

la performance (Lee Mingwei, *The Living Room Project*) réinvestissant un contexte passé à partir du présent, d'œuvres Web (Elaine Reichek, *Madamimadam*) qui durent hors du monde physique des objets du ISGM, de la vidéo (Denise Marika, *Animal* et *Nameless*) et de matériaux éphémères et de qualité processuelle (Maurizio Cannavacciuolo, *TV Diner*) mettent en évidence une temporalité fugace qui se distingue de la fixité de la collection³²⁷.

Nous avons vu également que la stratégie curatoriale d'exposition temporaire du KYMG génère un ensemble d'allers-retours thématiques et formels entre la maison historique et la création actuelle. D'un point de vue temporel, la maison du KYMG est conservée et comprise en tant qu'entité complète et représentative d'une période précise du 20^e siècle. Les expositions temporaires tentent d'y trouver des liens d'attache sans toutefois prétendre combler la distance temporelle qui les sépare. Les deux portions du KYMG entretiennent des comportements temporels opposés : la maison est fixée dans une permanence tandis que les événements tenus à la salle d'exposition contemporaine sont renouvelés constamment. Le programme d'exposition opère sur le mode de l'extrapolation et du dialogue entre l'ensemble fermé de la collection et la réunion temporaire de plusieurs œuvres qui existent déjà. Ce genre d'intervention instaure un échange entre le passé de la collection et le présent de la création actuelle.

Les stratégies de réactualisation entretiennent des liens avec la collection fermée grâce à la répétition de certaines de ses caractéristiques dans le présent : la reprise d'un thème, d'une préoccupation d'ordre esthétique, narrative, de motifs décoratifs ou architecturaux de la « demeure historique-musée », de particularités formelles, de structures architecturales et de l'environnement d'exposition. Cette reconduction dans le présent autorise un nouveau fonctionnement et un usage inédit des éléments répétés. Le fonctionnement du phénomène de réactualisation est par essence discontinu et présente l'idée d'une disruption ou d'un saut dans le temps. Quelles conséquences d'ordre temporel provoque-t-il sur le contenu de la collection fermée? Nous pensons que la réactualisation entraîne une ouverture momentanée de la temporalité fixe de la collection et en permet une reconfiguration à partir du présent.

³²⁷ À propos de la dimension éphémère de l'art contemporain, plusieurs auteurs se sont penchés sur l'idée d'une dématérialisation de l'art depuis les années 1960. Pour un survol de ces pratiques, voir Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, DL (In extenso), 2008, 723 p.

Cette ouverture du temps de l'histoire rend vivante l'histoire du collectionneur dans le temps présent.

La collection, nous l'avons vu, est par essence anachronique en raison de la réunion opérée d'une multitude d'objets hétérotemporels. Le legs restrictif de la collection transforme l'hétérogénéité des objets en un ensemble unifié qui devient le témoignage du collectionneur cristallisé dans le temps. La collection possède tout à la fois une dimension mémorielle et historique. Depuis les vingt dernières années, la collection est reprise, elle s'offre à des processus de réactualisation qui sont en tension avec son propre rapport arrêté à l'histoire. Grâce à la « collision » du passé et du présent actuel qui le caractérise, le phénomène de réactualisation retourne à l'essence même de la collection en lui redonnant un caractère anachronique. Les stratégies de réactualisation referment une boucle sur la collection en s'intéressant à sa constitution hétérogène et anachronique qui la caractérisait avant son don. En plus de contourner les restrictions testamentaires du collectionneur, elles parviennent également à contourner son emprise sur l'histoire. En s'intéressant au caractère anachronique de la collection et en proposant elle-même un fonctionnement anachronique, la réactualisation redonne une pertinence actualisée du passé dans le présent.

Le phénomène de réactualisation résisterait à une hiérarchie temporelle par ses « retours critiques » sur la collection qui en font apparaître de nouvelles interprétations. Il permettrait de rendre vivante l'histoire du collectionneur dans le temps présent. Dans cette mesure, le fonctionnement temporel du phénomène de réactualisation s'apparenterait aux schèmes anachroniques à l'œuvre dans le fonctionnement de la mémoire. La réactualisation opérerait sur les modes de la remémoration et du souvenir et provoquerait des sauts dans le temps par l'apparition actualisée du passé dans le temps présent. Dans *Le sacre du présent*³²⁸, Zaki Laïdi explique qu'alors que le discours historique instaure une distance « objective » entre le passé et le présent de l'historien, la mémoire redonne plutôt une actualité au passé par sa remémoration dans le présent; elle replace le passé dans le présent plutôt que de l'observer « de notre place à sa place »³²⁹. Laïdi écrit qu'« [à] la différence de l'Histoire, qui met de la distance et de l'épaisseur [entre le passé et le présent], la mémoire veut au contraire

³²⁸ Zaki Laïdi, *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2000, 278 p.

³²⁹ *Ibid*, p. 171.

actualiser le passé en niant les hiérarchies du temps.³³⁰ » Toute référence à la mémoire fait s'écrouler les temporalités linéaires dont la structure ne peut supporter les allers-retours provoqués par le ressouvenir. Laïdi n'est pas le seul à avoir fait état des tensions entre l'histoire et la mémoire, des auteurs tels que Walter Benjamin, Paul Ricoeur et Pierre Nora ont également réfléchi sur les rapports qui les unissent. Pierre Nora a développé le concept des *lieux de mémoire*³³¹ pour permettre l'existence d'une histoire nationale alternative à partir des lieux qui avaient été ignorés par l'histoire officielle de France³³². Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*³³³, Paul Ricoeur démontre que le conflit entre l'histoire et la mémoire constitue une aporie puisque l'histoire construit des documents « véridiques » à partir de témoignages fondés sur la mémoire. Pour l'auteur, c'est le témoignage qui opère le lien problématique entre la mémoire et l'histoire³³⁴. De son côté, dans ses thèses *Sur le concept d'histoire*³³⁵, Walter Benjamin comprend le passé non pas comme étant fixé et advenu, mais plutôt comme source d'énergie révolutionnaire que le présent peut utiliser afin de changer le cours de l'histoire. En opposition avec une histoire dont la chronologie linéaire est basée sur une idée de progrès, Walter Benjamin conçoit le présent comme l'opportunité de rendre envisageable certaines situations dont l'irruption avait été impossible dans le passé. La remémoration du passé donne au présent une « posture » active qui peut avoir des conséquences sur le futur³³⁶. Les schèmes à l'œuvre dans le fonctionnement de la mémoire ont été reconnus comme puissants outils propres à renouveler les façons de penser et de faire de l'histoire³³⁷.

C'est par une méthode typiquement anachronique que le phénomène de réactualisation parvient à rendre vivante l'histoire du collectionneur dans le présent. Est-ce que le

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ Pierre Nora (dir.), Maurice Agulhon et al., *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard (Quarto), 3 volumes, 1997, 4751 p.

³³² *Ibid.*

³³³ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 2000, 736 p.

³³⁴ *Ibid.*, p. 311.

³³⁵ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » in Walter Benjamin, *Œuvres III*, traduit de l'Allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard (folio essais), 2000 (1942), p. 427-443.

³³⁶ Michael Löwy, *Avertissement d'incendie, une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 36.

³³⁷ Alexander Nagel et Christopher S. Wood, « Toward a New Model of Renaissance Anachronism », *The Art Bulletin*, vol. 87, n° 3 (septembre 2005), p. 411.

phénomène de réactualisation extérioriserait un nouveau rapport à l'histoire, caractérisé non plus par des rapports causals et linéaires, mais à partir d'une vision anachronique du temps? C'est ici qu'une « heuristique de l'anachronisme » développée par Georges Didi-Huberman en regard des disciplines de l'histoire et, particulièrement, de l'histoire de l'art, nous intéresse puisqu'elle semble présenter des liens avec le fonctionnement du phénomène de réactualisation.

3.3 L'anachronisme dans la discipline de l'histoire de l'art

Dans *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*³³⁸, Didi-Huberman tente de cerner la place laissée à l'anachronisme dans les disciplines de l'histoire et de l'histoire de l'art. Il souhaite mettre en évidence le potentiel de l'anachronisme en regard de ces deux disciplines. C'est pourquoi il s'attarde aux historiens, aux historiens de l'art et aux philosophes ayant développé des approches théoriques basées sur l'anachronisme. D'emblée, l'auteur remarque la présence implicite de l'anachronisme dans la création du discours historique et ce, malgré son évacuation volontaire hors des discours historiques et historiographiques classiques (l'auteur réfère ici aux travaux de Benedetto Croce, Raymond Aron, Henri-Irénée Marrou, Chaïm Perelman, Fernand Braudel et de Georges Lefebvre)³³⁹. Par souci d'objectivité, l'historien ne veut et ne peut projeter ses préoccupations sur les sujets qu'il examine³⁴⁰. Didi-Huberman indique qu'au contraire, la méthode de l'historien – cet acte à reculons – constitue déjà un anachronisme³⁴¹. En effet, l'historien commence son travail à partir du présent et remonte, à rebours, jusqu'à la période dont il traite. Dans *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*³⁴², Marc Bloch refuse l'idée de l'histoire comme « science du passé » parce que son objet d'étude ne peut être l'extraction d'un « passé exact » et parce que sa méthode ne relève en rien d'une science en raison du montage fictif d'événements³⁴³. Didi-Huberman comprend les tensions entre anachronisme

³³⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, op.cit.

³³⁹ *Ibid.*, p. 28-29.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 31.

³⁴² Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Armand Collin, 1997, 159 p.

³⁴³ *Ibid.*, p. 35-36. Référant également à cette difficulté propre à l'historien à cerner et à expliquer les causes d'un événement ayant eu lieu dans le passé, Paul Veyne utilise le terme de « rétrodiction ». Pour Veyne, l'histoire est comprise comme une « connaissance lacunaire » puisque l'historien

et méthode historique comme étant du même ordre que celles existant entre la mémoire et l'histoire. Dans la construction de son discours, l'historien interroge une mémoire et non pas « le passé » :

Il n'y a d'histoire que mémorative ou mnémotechnique. [...] Car la mémoire est *psychique* dans son processus, *anachronique* dans ses effets de montage, de reconstruction ou de « décantation » du temps. On ne peut pas accepter la dimension mémorative de l'histoire sans accepter, du même coup, son ancrage dans l'inconscient et sa dimension anachronique.³⁴⁴

L'objet de l'historien n'est ni « un présent ni un passé », mais plutôt une construction montée à partir d'éléments dispersés; c'est leur mise en fiction qui permet de générer une histoire³⁴⁵. L'anachronisme constitue tout à la fois « la bête noire » de l'historien et son accès originel à la connaissance historique³⁴⁶. Malgré son évacuation hors des discours historiques, l'anachronisme est nécessaire à la mise en fiction du récit historique puisqu'il permet de relier les événements entre eux dans un « agencement impur du temps.³⁴⁷ » L'anachronisme permet également une « ouverture de l'histoire » grâce à une « une complexification salutaire de [ses] modèles de temps.³⁴⁸ » Georges Didi-Huberman réfère à d'autres auteurs dont le travail a tenté un examen positif du potentiel de l'anachronisme pour la discipline de l'histoire. Il cite notamment Nicole Loraux³⁴⁹ et Jacques Rancière³⁵⁰ qui ont respectivement tenté de lever les tabous entourant l'anachronisme en démontrant son utilité

construit son récit à partir de documents du passé et souvent en leur absence. Paul Veyne, « Causalité et rétrodiction » in *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil (Points. Histoire), 1996 (1971), p.194-234. Merci à Laurier Lacroix d'avoir attiré mon attention sur ce point.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

³⁴⁵ Sylvia Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, *op.cit.*, p. 60.

³⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, *op.cit.*, p. 48-49.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 35, 38.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 38-39.

³⁴⁹ Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre humain*, vol. 27 (1993) (« L' Ancien et le Nouveau »), p. 23-29.

³⁵⁰ Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *l'Inactuel*, n° 6 (1996) p. 53-68.

pour l'historien dans le cadre d'une « pratique contrôlée »³⁵¹ et en déconstruisant sa conception en tant qu'erreur temporelle³⁵².

Pour Didi-Huberman, la construction d'un nouveau type d'histoire basé sur l'anachronisme nécessiterait la déconstruction de l'histoire classique. L'histoire occidentale classique s'est construite à partir de très grandes « tranches temporelles » (par exemple, l'Antiquité, le Moyen-âge, la Renaissance et les Temps Modernes³⁵³). La plus puissante de ces constructions serait l'histoire universelle d'Hegel par sa division en « mondes – oriental, grec, romain et germanique » qui forment plusieurs chapitres et qui « s'ordonnent géographiquement d'est en ouest.³⁵⁴ » L'histoire traditionnelle déguiserait une idéologie basée sur l'idée de progrès en écoulement « naturel » du temps³⁵⁵. Afin de cerner cette nouvelle façon de penser et de faire de l'histoire, Georges Didi-Huberman s'attarde aux historiens et philosophes qui se sont opposés au monopole de l'histoire universelle en tentant de prouver l'existence d'une multitude des « temps de l'histoire » qui se côtoient et se succèdent³⁵⁶. À ce titre, l'auteur mentionne Fernand Braudel, Reinhard Koselleck et Paul Veyne qui ont proposé des alternatives à une conception linéaire traditionnelle du temps³⁵⁷. La possibilité d'une « polyrythmie » temporelle de l'histoire a été isolée avec des notions comme celles du « temps rapide » de l'histoire événementielle; des « réalités qui changent lentement »; et de l'« histoire quasi immobile » de la longue durée.³⁵⁸ Ces divisions demeurent réductrices et compartimentées en raison de leur asservissement à une « conception idéale, donc appauvrie, de l'histoire elle-même.³⁵⁹ » Pour l'auteur, l'intérêt d'une telle appréhension du temps historique consisterait plutôt à « comprendre *qu'en chaque objet historique tous les temps se rencontrent*, entrent en collision ou bien se fondent plastiquement les uns dans les autres, bifurquent ou bien s'enchevêtrent les uns aux

³⁵¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, op.cit., p. 38-39.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Sylvia Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, op.cit., p. 9.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ Claire Farago, « Time Out of Joint », *The Art Bulletin*, vol.87, n° 3 (septembre 2005), p. 427.

³⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, op.cit., p. 41.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 42-43.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

autres.³⁶⁰ » Didi-Huberman indique qu'un grand nombre d'historiens ont œuvré vers une compréhension de l'histoire où les temporalités s'entremêlent: parmi eux Ernst Bloch, Franz Rosenzweig, Gershom Scholem et Hannah Arendt³⁶¹. L'histoire comme grand récit continu a été brisée et laisse désormais apparent son réseau composé de discontinuités³⁶².

« L'heuristique de l'anachronisme » présente plusieurs liens avec le phénomène de réactualisation. C'est par l'entremise de méthodes anachroniques que les deux arrivent à faire apparaître de nouveaux objets historiques et de nouvelles interprétations du passé. Le phénomène de réactualisation témoignerait également de cette remise en question de l'homogénéité de l'histoire par sa méthode anachronique permettant, à partir du présent, une relecture du passé de la collection fermée. C'est par un saut temporel que les stratégies de réactualisation rendent vivante l'histoire du collectionneur dans le présent. L'« heuristique de l'anachronisme » et le phénomène de réactualisation extérioriseraient tous deux une conception ouverte et critique du temps de l'histoire basée sur l'anachronisme.

Selon Georges Didi-Huberman, les remises en question de l'homogénéité et de la linéarité chronologique du discours historique ont eu des répercussions sur la discipline de l'histoire de l'art. Pour l'auteur, l'histoire de l'art est particulière parce qu'elle présente des anachronismes à deux niveaux. Le premier, dans sa méthode favorisant les « retours critiques » sur des œuvres du passé et le deuxième, pour son intérêt portée envers les œuvres d'art. Selon l'auteur, l'image et l'œuvre d'art sont par essence anachroniques puisqu'elles entremêlent plusieurs temporalités. L'image « impose » un rapport au temps spécifique. Elle demande la création d'un mode temporel qui en permet l'analyse: celui de l'anachronisme³⁶³. Ces ambiguïtés temporelles soulevées par les méthodes de l'histoire de l'art et par les œuvres sur lesquelles elle se penche bénéficieraient d'une « heuristique de l'anachronisme »³⁶⁴. Selon Didi-Huberman, se trouver devant une image, c'est également

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 43.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 51.

³⁶² Sylvia Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, op.cit., p. 24.

³⁶³ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, op.cit, p. 48-49.

³⁶⁴ *Ibid.*

être confronté aux temporalités qui y sont contenues³⁶⁵. Ayant placé l'image au centre de leurs préoccupations historiques, Walter Benjamin, Carl Einstein et Aby Warburg intéressent tout particulièrement Georges Didi-Huberman. Ces trois auteurs ont créé des méthodes d'analyse qui, d'une part, prennent en compte les contradictions générées par l'analyse des images et qui, d'autre part, échappent au « modèle trivial du passé fixe » en favorisant, au contraire, l'idée d'une recomposition de l'histoire où rien n'est en arrêt³⁶⁶.

Georges Didi-Huberman se questionne à savoir pourquoi certaines œuvres ont survécu à plusieurs générations d'historiens de l'art sans avoir été considérées ou dont l'analyse n'a favorisé que certains éléments au détriment d'autres volontairement évacués. S'intéresser à des sujets limites ou hors canon rend impraticable l'analyse traditionnelle en histoire de l'art (l'iconologie panofskienne par exemple)³⁶⁷. Ces méthodes restent limitatives par le rejet imposé aux éléments se trouvant hors du cadre d'analyse infligé par leur historicité idéale³⁶⁸. Comment des sujets du passé arrivent-ils à prendre une importance actualisée dans le présent? Dans le contexte précis de nos trois études de cas, nous avons vu que la valeur esthétique et historique des collections fermées est toujours contestée. Comment expliquer ce regain d'intérêt pour les sujets de la collection fermée et de la « demeure historique-musée » à l'heure actuelle? Nous pensons que le phénomène de réactualisation y serait pour quelque chose. Pour Georges Didi-Huberman, l'utilité de l'anachronisme pour l'historien et pour l'historien de l'art réside dans la considération alors possible de nouveaux « objets historiques » inédits et par essence anachroniques n'ayant pas fait l'objet de considérations sérieuses jusqu'à maintenant. L'usage « contrôlé » et conscient de l'anachronisme dans les stratégies de réactualisation explorées par les artistes, commissaires d'exposition, directeurs et conservateurs rendrait visibles et compréhensibles certains éléments qui ont été laissés de côté par l'histoire de l'art. L'intérêt porté depuis les dernières années aux « demeures historiques-musées » et à la collection fermée en témoigne. Au cours de son travail de conservatrice au Sypesteyn Castle à Loosdrecht aux Pays-Bas, Conny Bogaard a noté une

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 100.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 16.

indifférence envers le sujet de la « maison de collectionneur » jusqu'à tout récemment. Elle indique :

*It may seem strange that historic interiors have been neglected for so many years. Of course, they were loved and cherished by many people, but somehow they were not taken seriously as part of the cultural heritage, as well. It was simply not thought of, that interior decorations, such as old curtains, wallpapers, or carpets have something important to tell. [...] The former lack of interest in the historic house interior well may have been the reason why, up to now, the historic interior in these collector's house-museums was not closely studied before. Now the time seems right, due to the fact that the historic interior and the history of private collecting have been discovered recently as a new field of interdisciplinary research.*³⁶⁹

Comme le souligne Bogaard, les sujets des « demeures historiques-musées » et, par extension, celui des collections fermées se trouvent désormais au confluent de plusieurs disciplines et alimentent des recherches aux perspectives variées comme l'histoire des musées, des expositions, le sujet de la collection et l'acte de collectionner. Le collectionneur privé est également devenu un acteur important dans l'histoire de l'art; il tient un rôle historique. Le microrécit et l'histoire personnelle du collectionneur sont réaffirmés à partir du présent par les stratégies de réactualisation.

Dans ce chapitre, nous avons exploré les temporalités à l'œuvre dans la collection fermée, les stratégies de réactualisation et le phénomène de réactualisation. Nous avons vu que la collection fermée passe d'un état hétérogène à une vision unifiée et temporellement homogène par son don restrictif. Nous avons également noté que la réactualisation opère selon une méthode anachronique qui s'intéresse au caractère hétérogène de la collection avant son don. Par la « collision » du passé avec le présent, le phénomène de réactualisation redonne une actualité à l'histoire du collectionneur dans le présent. Ce serait grâce au phénomène de réactualisation que les sujets des « demeures historiques-musées » et de la collection fermée représentent un intérêt à l'heure actuelle et peuvent faire l'objet d'études approfondies. Ces sujets sont désormais reconsidérés à partir du présent. L'« heuristique de l'anachronisme » développée par Didi-Huberman nous a permis de voir la place laissée à

³⁶⁹ Conny Bogaard, « New Challenges for Dutch Collector's Houses » in International Committee DEMHIST, Rosanna Pavoni (éd.) et al., *New Forms of Management for Historic House Museums?*, op.cit., p. 16.

l'anachronisme dans les disciplines de l'histoire et de l'histoire et de l'art et d'identifier les auteurs ayant œuvré vers la construction d'une nouvelle histoire basée sur une conception ouverte et anachronique du temps. Cette façon alternative de penser le temps de l'histoire serait extériorisée autant dans la réunion anachronique des objets de la collection que dans le saut temporel provoqué par les stratégies de réactualisation.

Enfin, considérer le phénomène de réactualisation dans la perspective d'une « heuristique de l'anachronisme » validerait la pertinence artistique, curatoriale, architecturale et muséale des stratégies de réactualisation. De nombreuses sociétés de préservation, nous l'avons vu, s'opposent à l'idée de toute intervention sur ce type de collection par crainte que son contenu ne soit menacé. L'« heuristique de l'anachronisme » nous aiderait, au contraire, à comprendre non seulement le fonctionnement anachronique des réactualisations comme générant un nouveau type de connaissance et une interprétation renouvelée de la collection fermée, mais également comme libérant momentanément la collection de sa fixité temporelle et physique grâce à une relecture réalisée à partir du présent actuel.

CONCLUSION

Le but premier de cette recherche a été d'analyser le phénomène de réactualisation des collections fermées. Nous avons dégagé quatre des principales stratégies parvenant à réinvestir le contenu fixe de la collection sans enfreindre les restrictions testamentaires protégeant son intégralité : le programme d'artistes en résidence du ISGM, le programme d'exposition temporaire au KYMG, la création d'un nouvel édifice à partir de la collection fermée et la constitution d'une collection parallèle à la NAGW. Ces stratégies prouvent qu'un juste milieu entre la conservation intégrale et l'abrogation des limitations testamentaires est possible.

Pour bien cerner le contexte et les termes autour desquels notre recherche s'articule, nous avons développé l'idée de collection fermée à l'aide de propositions connexes provenant de l'histoire de l'art. Cette précision nous a permis de réunir nos trois études de cas sous l'égide d'une terminologie commune. Les trois collections fermées ciblées dans cette recherche ont été présentées de deux façons. La première pour mettre en évidence leur caractère typiquement restrictif et idiosyncrasique en nous arrêtant plus particulièrement sur les restrictions testamentaires, la vision des collectionneurs, le type d'œuvres collectionnées, le type d'accrochage et la mise en exposition des objets et des œuvres. La deuxième pour examiner une ou deux stratégies de réactualisation particulière à chacune de nos études de cas. Nous avons montré que chaque stratégie parvient à réactualiser les paramètres narratifs, spatiaux et temporels de la collection fermée sans déroger aux limitations testamentaires. Nous avons également remarqué la constance de ce type de projets visant la réactualisation des institutions gérant une collection fermée, comme si le rapport au passé qu'elles instaurent ne représente plus un intérêt suffisant en lui-même.

Afin de comprendre le fonctionnement temporel à l'œuvre dans la collection fermée et le phénomène de réactualisation, nous avons interrogé leurs paramètres respectifs. Nous avons dégagé deux temporalités de la collection fermée : la première caractérisée par l'hétérogénéité des objets qui la compose tandis que la deuxième se constitue comme entité homogène et œuvre du collectionneur. Envisager la collection dans son unité temporelle et

narrative historicise à son tour la figure du collectionneur dans le temps. Par l'analyse de quatre stratégies, nous avons remarqué que le phénomène de réactualisation se caractérise par un véritable saut dans le temps, par la relecture du passé à partir du présent. C'est par une méthode anachronique que la réactualisation parvient à rendre vivante l'histoire du collectionneur dans le temps présent. Nous avons expliqué hypothétiquement le phénomène de réactualisation comme extériorisant un nouveau rapport anachronique à l'histoire, critique de son homogénéité et de son déroulement chronologique basé sur l'idée de progrès. Dans cette optique, le phénomène de réactualisation présente des liens avec une « heuristique de l'anachronisme » développée par Georges Didi-Huberman. Nous avons conclu que les réactualisations parviennent à une ouverture des paramètres narratifs, spatiaux et temporels de la collection fermée grâce à la « collision » provoquée entre le passé fixe et le présent actuel. Observer les réactualisations selon cette approche théorique permet d'en offrir une vision positive et de prouver la pertinence des nouvelles interprétations générées.

Les stratégies parviennent à rendre vivante l'histoire du collectionneur dans le présent. D'une façon plus concrète, nous ne pouvons écarter le fait que, malgré cette relecture de l'histoire par le présent, elles représentent également des modes de gestion et d'administration qui assurent la survie financière de l'institution. Les musées offrent aujourd'hui plusieurs services et activités aux visiteurs (des aires d'accueil, des restaurants et des bibliothèques) et ont, en quelque sorte, laissé derrière eux les institutions fixes privées de ressources. Prenant en considération ce contexte muséal particulier, nous pensons que les stratégies visant la réactualisation seraient nécessaires à la survie financière et culturelle des collections fermées. Pour arriver à fidéliser une clientèle qui connaît déjà la collection et pour attirer de nouveaux visiteurs, les institutions développent des stratégies qui permettent la tenue d'expositions, d'interventions artistiques et d'activités menées en parallèle. Les stratégies opèrent ainsi entre ces deux zones opaques que sont la collection permanente et l'exposition temporaire; elles arrivent à renouveler le contenu fermé de la collection tout en conservant intacte la disposition de ses objets. Enfin, grâce à ces stratégies, les institutions parviendraient à offrir le même genre d'activités et de services que dans les musées les plus reconnus et remédieraient à la difficulté qu'entraînent les restrictions testamentaires sur leur

gestion future. L'apparition de ce phénomène peut également être expliquée par l'importance grandissante accordée au cours du 20^e siècle à la tenue d'événements temporaires dans les musées, comme les expositions de type *blockbuster* qui sont aujourd'hui monnaie courante. Ce nouvel intérêt porté pour les expositions temporaires au détriment des collections permanentes a, d'une part, compliqué la gestion des institutions possédant une collection fermée et, d'autre part, été noté à plusieurs reprises³⁷⁰, et tout spécialement par Francis Haskell dans *Le musée éphémère*³⁷¹. Haskell écrit :

Nul n'aurait pu prédire le changement survenu dans la seconde moitié du 20^e siècle, lorsque la quasi-totalité des grands musées et galeries du monde se mirent, l'un après l'autre, à organiser ou à accueillir de telles expositions. Aujourd'hui, dans l'esprit des visiteurs, ces institutions sont autant associées aux expositions temporaires qu'à leurs collections « permanentes ». Les institutions plus modestes demeurées fidèles au veto explicite de leurs fondateurs concernant le prêt d'œuvres d'art ont été soumises à de fortes pressions : dans les années récentes, la fondation Barnes de Philadelphie et la fondation Burrell de Glasgow se sont ainsi vues contraintes de changer de politique. Les administrateurs de la collection Wallace n'ont résisté qu'avec difficulté au chantage et aux intimidations des grandes institutions, qui partageaient jadis les mêmes idéaux.³⁷²

C'est en analysant l'essor des grandes expositions temporaires que Francis Haskell prédisait l'obsolescence ou le désintérêt graduel des institutions muséales et des visiteurs pour la collection permanente³⁷³. Dans le même ordre d'idées, Nathalie Heinich et Michael Pollack ont remarqué que l'« autonomisation » de l'exposition temporaire par rapport à la collection permanente est l'une des raisons expliquant l'apparition de la position « d'auteur d'expositions » qui tend désormais à remplacer la posture traditionnelle du conservateur de

³⁷⁰ Yves Bergeron et Raymond Montpetit, « Présenter des œuvres contemporaines dans les salles d'exposition permanentes » in Mario Béland, Mélanie Boucher, Musée national des beaux-arts du Québec et al., *Intrus/Intruders op.cit.* Voir également Freudenheim, Tom, « Installation Ruminations II : Comfort and Joy », *Curator*, vol. 51, n° 2 (avril 2008), p. 151-156 et Sheila McGregor, « New Art on View : The Challenge of Collecting » in Sheila McGregor et al., *New Art on View. Collections in Britain*, Londres, Scala, 2006, p. 15, 17.

³⁷¹ Francis Haskell, *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l'essor des expositions*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Gallimard (Bibliothèque des histoires), 2002, 261 p. Ce sujet particulier est également couvert dans *id.*, *L'amateur d'art*, Paris : Librairie Générale Française (Livres de Poche, Références), 1997, 351 p.

³⁷² *Id.*, *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l'essor des expositions*, *op.cit.*, p. 189.

³⁷³ « Et ce n'est pas tout : il est devenu très courant de voir des salles consacrées à la collection « permanente » - expression qu'on peut s'attendre à voir tranquillement enterrer dans un proche avenir - débarrassés pour laisser place à une exposition temporaire. », *Ibid.*, p. 191.

musée³⁷⁴. Malgré ce nouvel intérêt pour l'exposition temporaire, nous remarquons que certaines institutions privilégient toutefois leur collection permanente à travers la logique de l'exposition temporaire en procédant, par exemple, à une réorganisation annuelle des œuvres selon une thématique différente³⁷⁵. La logique de l'exposition temporaire est absorbée par la collection permanente désormais réaccrochée régulièrement selon des perspectives renouvelées³⁷⁶.

Nous avons noté que les trois institutions étudiées présentent leurs interventions visant la réactualisation de la collection en continuité cohérente avec le projet du collectionneur. L'examen plus approfondi de quatre stratégies nous révèle, au contraire, qu'elles constituent plutôt une critique, une remise en question, voire même une déconstruction des idéaux esthétiques du collectionneur. En effet, nous avons vu que les programmes de résidence d'artistes et d'exposition temporaire s'attardent aux artistes qui questionnent déjà le rôle des institutions artistiques et qui fournissent une réflexion critique sur l'art, l'histoire de l'art ou la muséologie à même leur pratique. Les programmes d'exposition temporaire développent des expositions qui, par leur thématique, sont parfois en tension avec le projet du collectionneur. La création d'une nouvelle architecture réinterprète la collection privée en soulignant son importance idiosyncrasique tandis que la constitution d'une collection parallèle comble les lacunes de la collection fermée. Cette tendance critique fait également émerger un nouveau rôle de l'intervenant interne du musée. Après une analyse des projets mis en place au ISGM (avec la directrice Anne Hawley et les commissaires aux projets contemporains Jill Medvedow, Jennifer R. Gross et Pieranna Cavalchini), au KYMG (avec le directeur Michael Harrison et le conservateur des collections Sebastiano Barassi) et à la NAGW (avec les deux directeurs successifs Peter Jenkinson et Stephen Snoddy et la conservatrice des collections Jo Digger), nous remarquons que leurs principaux acteurs ne

³⁷⁴ Nathalie Heinich et Michael Pollak, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1 (1989), p.35.

³⁷⁵ Yves Bergeron et Raymond Montpetit, « Présenter des œuvres contemporaines dans les salles d'exposition permanentes » in Mario Béland, Mélanie Boucher, Musée national des beaux-arts du Québec *et al.*, *Intrus/Intruders*, *op.cit.*, p. 158.

³⁷⁶ Le Centre Pompidou est une institution parmi tant d'autres qui recompose fréquemment le contenu de sa collection permanente à la manière d'une exposition temporaire en créant de nouveaux regroupements thématiques ou formels. Par exemple, avec les expositions *Big Bang* de 2005, *le Mouvement des Images* de 2006-2007 et *Elles* de 2009-2011.

proposent plus une mise en valeur traditionnelle de leur collection respective, mais privilégient plutôt une critique et un travail d'ajustement réalisé « entre les restrictions ». Le conservateur de musée posséderait certains avantages qui sont refusés au conservateur d'une collection fermée comme la liberté de transformer sa collection par le biais d'acquisitions et de réaliser un nouvel accrochage des mêmes oeuvres. Dans *L'art : une histoire d'expositions*³⁷⁷, Jérôme Glicenstein fait état des différences de statuts, de rôles et de prérogatives à l'œuvre entre le collectionneur privé et le conservateur d'un musée public. Il entrevoit « l'étendue de la distance qui sépare le collectionneur privé d'un conservateur de musée, ces derniers n'ayant pas le même type de relation avec les objets dont ils s'occupent et ayant *a priori* moins de liberté de choix et d'action.³⁷⁸ » Ce point est concrètement énoncé par Derek Taunt dans un document de 1986 concernant les objectifs à long terme désirés par le KYMG. Taunt mentionne que la singularité de l'espace d'exposition de type domestique empêche le conservateur de l'institution d'agir comme le ferait un conservateur « traditionnel », notamment en regard des acquisitions :

*The House differs from a museum in two essential ways. It has the specific quality of a home – and a home, moreover, of a person of an unusual temperament and sensibility – and it makes no attempt to achieve completeness (even in its specialist fields) or of keeping up-to-date. Both these qualities make conservation more important than development. The urge of most museum curators to acquire more and more objects (for the public display of which neither space nor resources are available) should have no force here!*³⁷⁹

Pourtant, l'analyse des stratégies artistiques, curatoriales, architecturales et muséales a révélé que l'intervenant du musée gérant une collection fermée se tourne vers le secteur contemporain et vers la création actuelle pour œuvrer à l'intérieur des zones non règlementées par le collectionneur. Manifestement, celui-ci parvient à instaurer une distance critique par rapport au noyau fermé de la collection grâce à la redistribution des énergies de l'institution vers des projets temporaires et contemporains. Les stratégies de réactualisation permettraient à l'intervenant du musée d'obtenir une marge de manœuvre plus complexe

³⁷⁷ Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'exposition*, *op.cit.*

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 20.

³⁷⁹ Derek Taunt, « An Investigation Into the Long-Term Aims of Kettle's Yard by Derek Taunt », *op.cit.*, p. 13.

que celle restreinte à l'entretien du projet du collectionneur. Dans un ordre d'idées semblable, Krzysztof Pomian discerne le musée et la création contemporaine dans « Le musée face à l'art de son temps »³⁸⁰. Il indique que :

Pour bien poser la question des rapports entre l'art et le musée, il est utile de distinguer nettement l'art hérité, de l'art en train de se faire. Face au premier, on ne peut procéder qu'à des choix à l'intérieur d'un ensemble déjà formé [...]. Le second ouvre, en revanche, la possibilité d'exercer une influence directe sur les thèmes, les techniques, les formats et la matière des œuvres, en passant des commandes aux artistes. Le premier est du ressort des collectionneurs, le second relève du mécénat exercé par les personnes privées ou les institutions.³⁸¹

Cette distinction permet d'entrevoir la liberté d'action que le secteur contemporain permet pour l'intervenant du musée (le conservateur, le directeur, le commissaire d'exposition). Sa position est toutefois plus complexe. L'intervenant du musée aux prises avec une collection fermée doit œuvrer entre la conservation intégrale de la collection (aucune intervention directe) et un changement radical, notamment par l'abrogation du testament du collectionneur.

Après avoir analysé le phénomène de réactualisation des collections fermées par l'examen de trois études de cas, il nous semble qu'un nouvel aspect de la recherche s'ouvre quant à la spécificité de l'environnement domestique pour l'exposition et l'expérience des œuvres d'art chez le visiteur. Les différents contextes d'exposition s'écartant du musée d'art traditionnel ont été étudiés depuis les années 1970 avec des recherches menées sur la spécificité des œuvres *in situ*, sur l'appropriation de bâtiments désaffectés dans l'implantation de lieux d'exposition de l'art, sur les centres d'artistes autogérés et l'art public. Nous pensons que l'analyse de l'environnement de la maison en tant que lieu privilégié pour l'exposition d'art permanente ou temporaire, les raisons motivant ce choix et l'impact de cet environnement sur la réception du visiteur contribueraient à l'avancement des connaissances dans le domaine de l'histoire de l'art.

³⁸⁰ Krzysztof Pomian, « Le musée face à l'art de son temps », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne (CMNAM)*, loc.cit., p. 5.

³⁸¹ *Ibid*, p. 6.

ANNEXES



Figure 1.1 Vue de la cour intérieure du Isabella Stewart Gardner Museum, côté nord, 1995.



Figure 1.2 Le petit salon du Isabella Stewart Gardner Museum, 1995.



Figure 1.3 La salle consacré au Titien (1490-1576) du Isabella Stewart Gardner Museum.

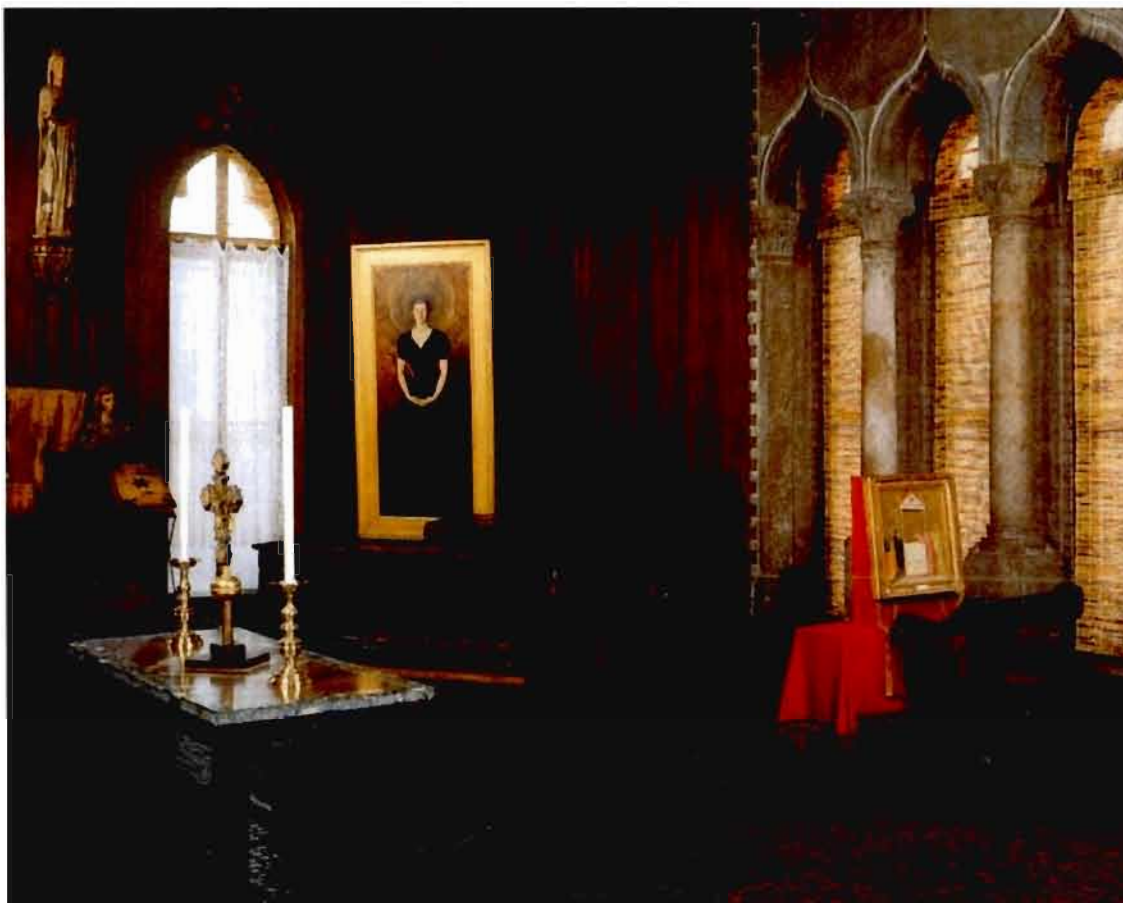


Figure 1.4 John Singer Sargent (1856-1925), *Portrait d'Isabella Stewart Gardner* (1888) dans la salle gothique, 1995.



Figure 1.5 L'Atelier de Giovanni Bellini, *Le Christ transportant la croix* (v.1505) dans la salle Titien, 1995.



Figure 1.6 Vue intérieure du Kettle's Yard Museum & Gallery.



Figure 1.7 Kettle's Yard Museum & Gallery, vue extérieure.



Figure 1.8 Kettle's Yard Museum & Gallery, vue intérieure et détail, 2002.



Figure 1.9 Salle de bain de Jim Ede au Kettle's Yard Museum & Gallery, 1984.

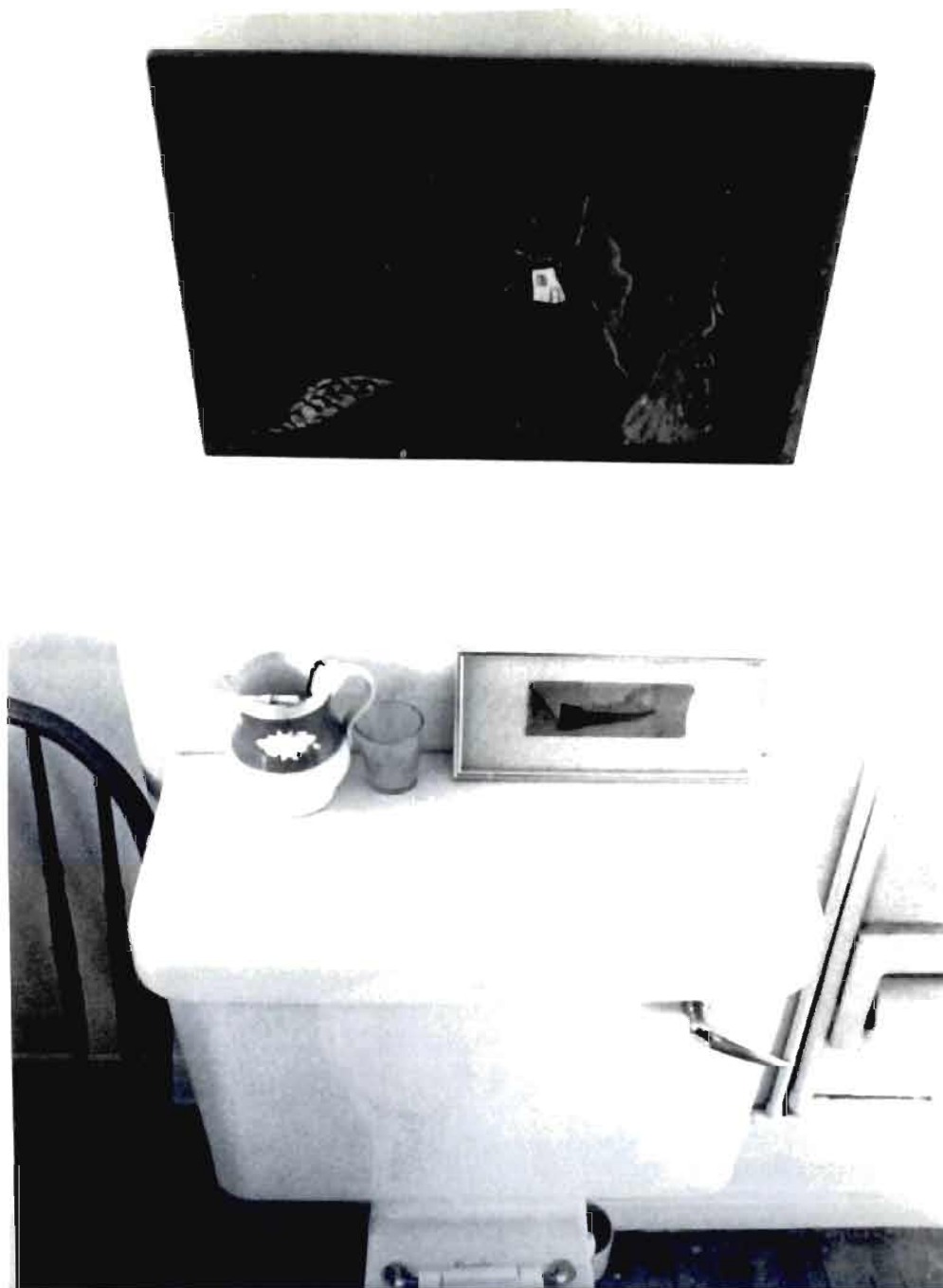


Figure 1.10 Alfred Wallis (1855-1942), *Boats with Fisherman Letting out Nets* dans la salle de bain de Jim Ede au Kettle's Yard Museum & Gallery, 1984.



Figure 1.11 Vue d'un assemblage au Kettle's Yard Museum & Gallery, 2002.



Figure 1.12 La New Art Gallery Walsall, vue extérieure.



Figure 1.13 La collection Garman Ryan telle qu'exposée au Walsall Museum & Art Gallery avant les rénovations des années 1990.



Figure 1.14 La collection Garman Ryan, vue de la salle destinée à la thématique des animaux.

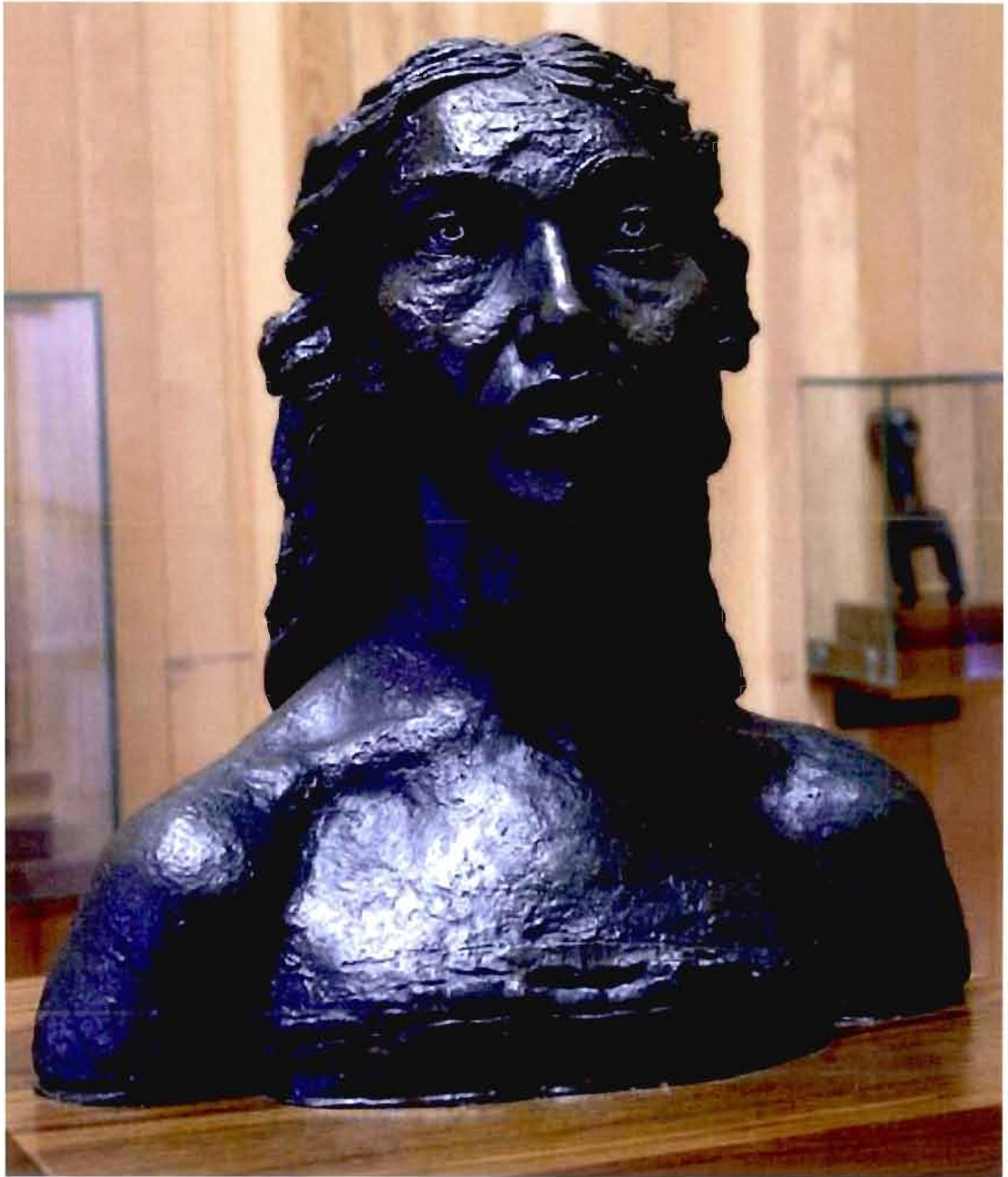


Figure 1.15 Sir Jacob Epstein (1880-1959), *Premier portrait de Kathleen*, (1921), bronze.



Figure 1.16 Fritz Muhsam (1882-1949), *Esther* (1934), huile sur toile, dim. 46.0 x 38.5 cm.



Figure 1.17 Fritz Muhsam (1882-1949), *Theo* (1934), huile sur toile, dim. 45 x 33.5 cm.



Figure 2.1 Vue de la salle d'exposition temporaire du Isabella Stewart Gardner Museum lors de l'exposition *TV Diner* (2004) de Maurizio Cannavacciuolo.



Figure 2.2 Vue en élévation du projet d'expansion architecturale de Renzo Piano au Isabella Stewart Gardner Museum, mars 2008.

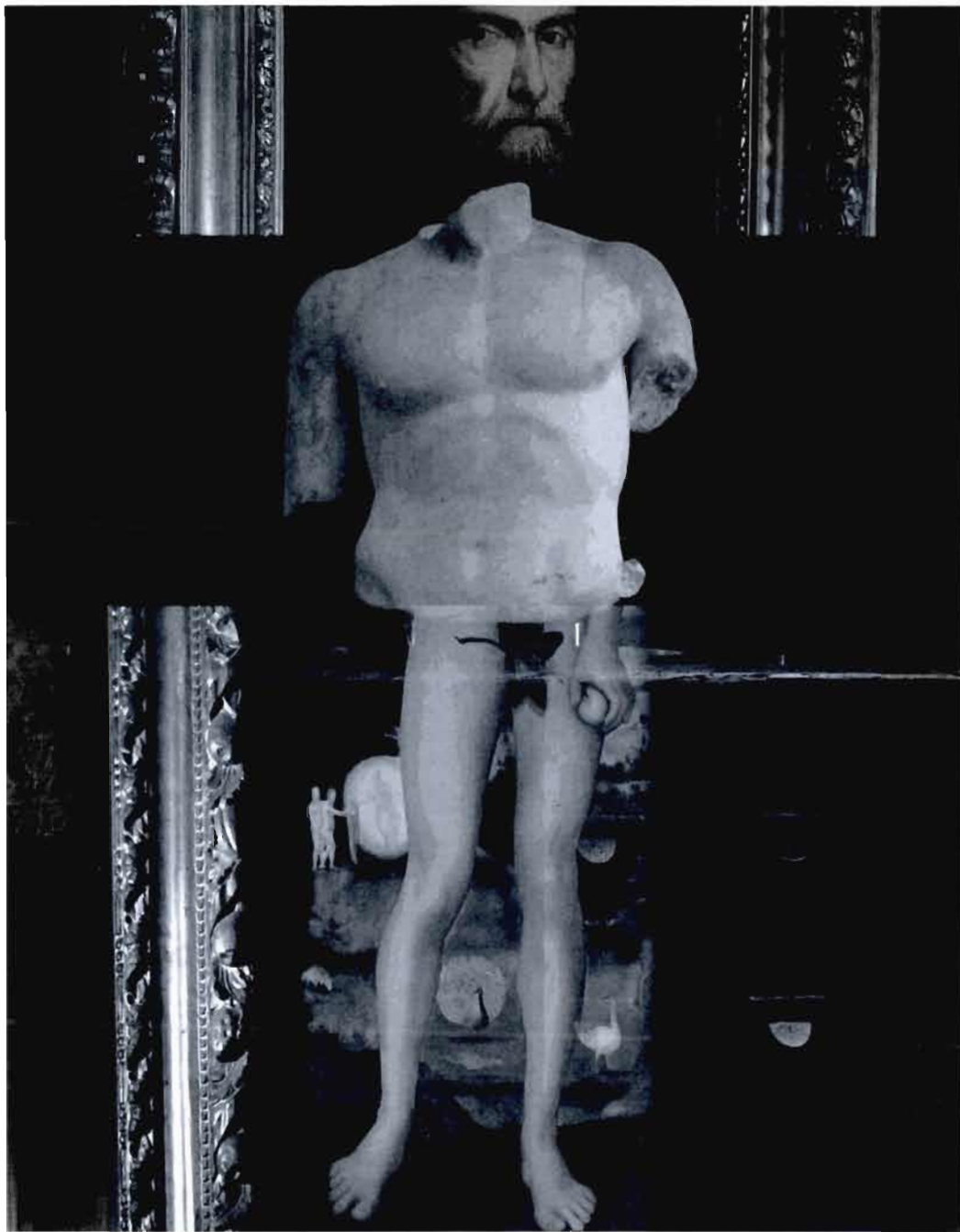


Figure 2.3 Abelardo Morell (1948-), *Exquisite Corpse* (1998), dim. 50.8 x 60.96 cm., épreuve sur gélatine-argent.

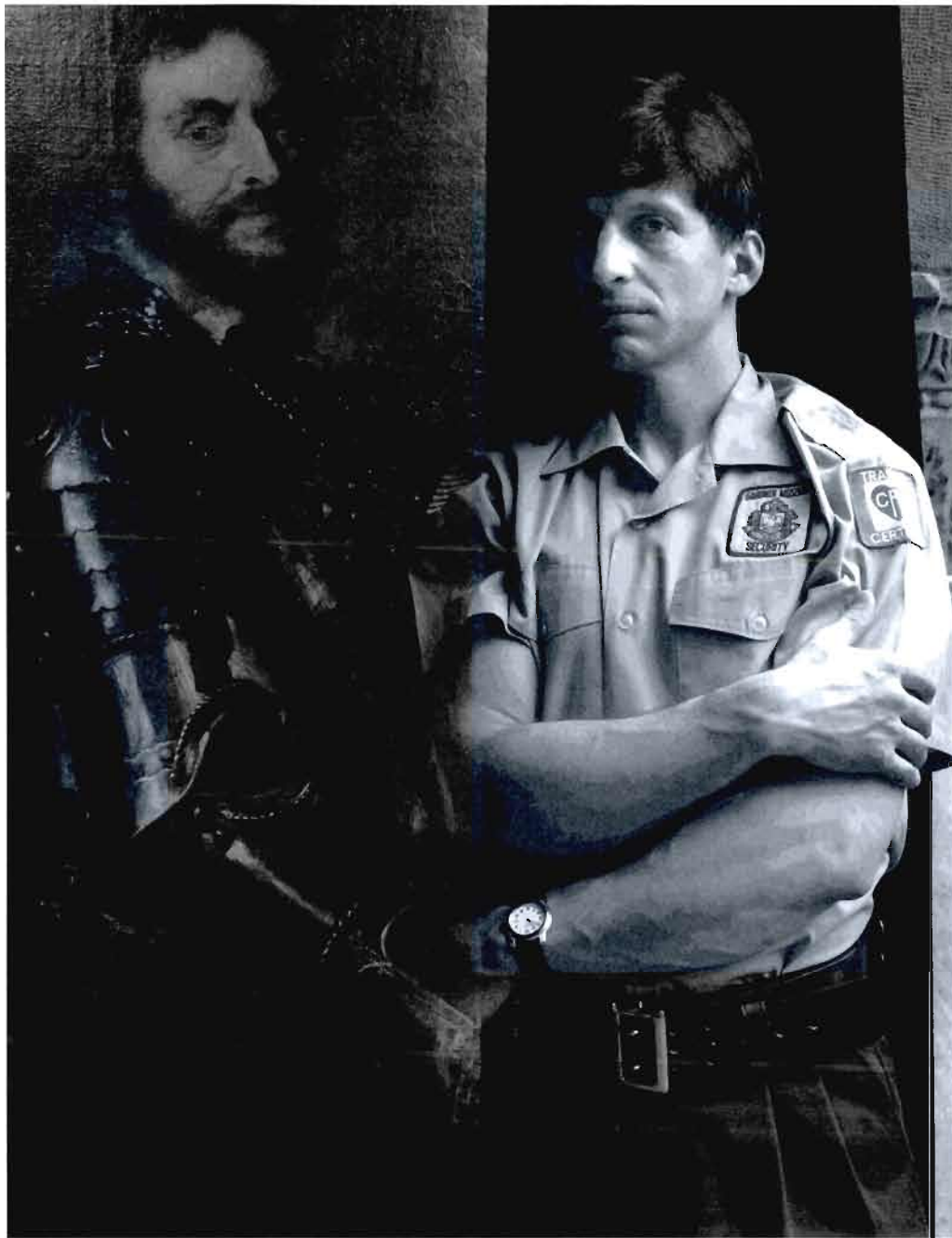


Figure 2.4 Abelardo Morell (1948-), *Dave and the Earl of Arundel* (1998), dim. 50.8 x 60.96 cm., épreuve sur gélatine-argent.

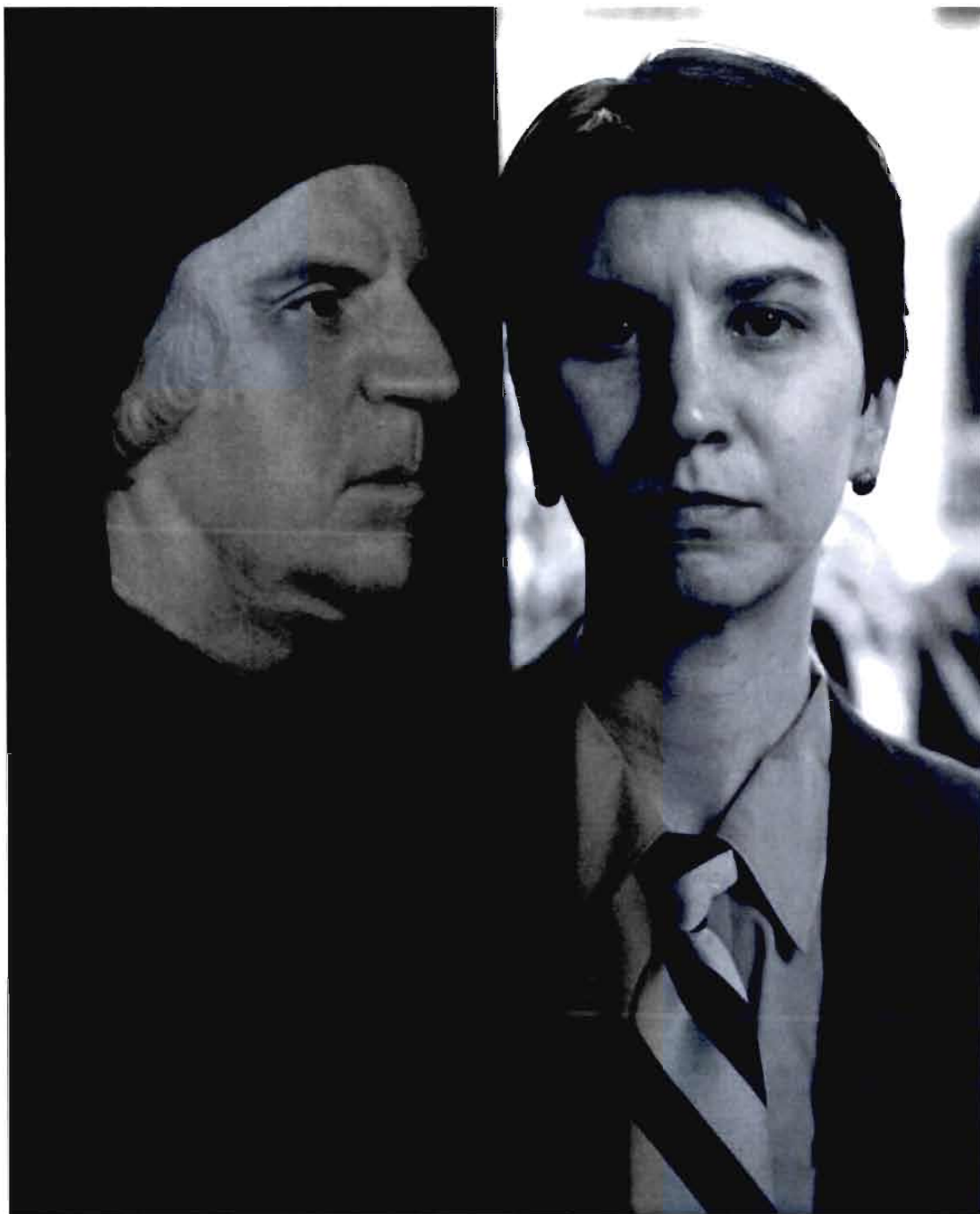


Figure 2.5 Abelardo Morell (1948-), *Joan and Sir William Butts* (1998), dim. 50.8 x 60.96 cm., épreuve sur gélatine-argent.



Figure 2.6 Maurizio Cannavacciuolo (1954-), *TV Diner* (2004), vue de la salle d'exposition temporaire au Isabella Stewart Gardner Museum.



Figure 2.7 Maurizio Cannavacciuolo (1954-), *TV Diner (détail)* (2004).



Figure 2.8 Lee Mingwei (1964-), *The Living Room Project* (vue de l'installation) (2000).



Figure 2.9 Les Gardner et leurs invités, 1891.



Figure 2.10 Elaine Reichek (1943-), Image d'entrée de l'exposition virtuelle *Madamimadam* (2003).



Figure 2.11 Installation d'Isabella Stewart Gardner dans la salle aux tapisseries, 1995.

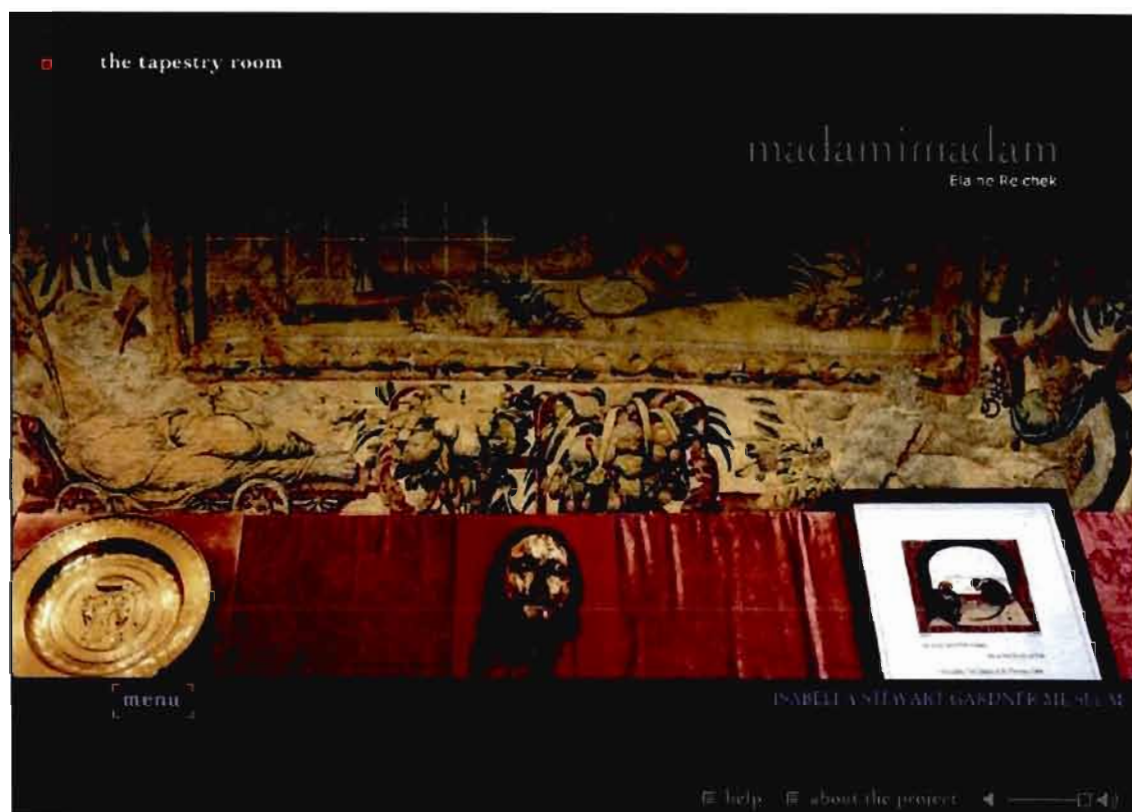


Figure 2.12 Elaine Reichek (1943-), installation de l'œuvre *His is the Hand* dans la salle aux tapisseries du Isabella Stewart Gardner Museum, exposition virtuelle *Madamimadam* (2003).



Figure 2.13 Denise Marika (1955-), *Animal* (1994), projections vidéo, dim. 132.08 x 7.62 cm.



Figure 2.14 Denise Marika (1955-), *Nameless* (1994), projection de diapositives, dim. 137.16 x 38.10 cm.

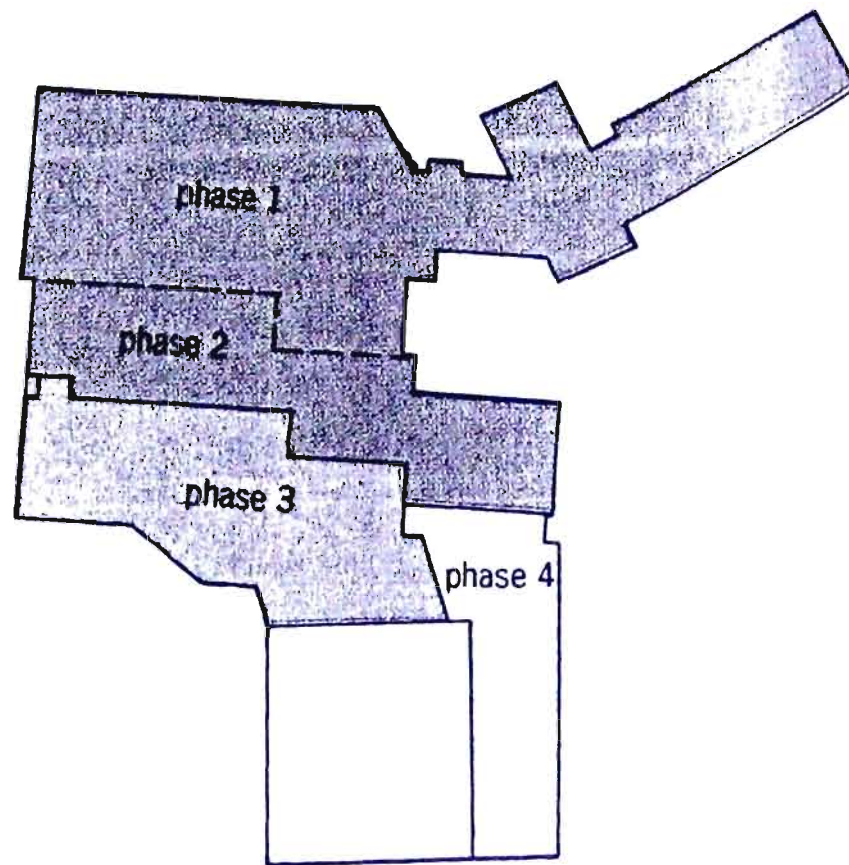


Figure 2.15 Schéma des quatre phases d'agrandissement du Kettle's Yard Museum & Gallery. Phase 1/2 : Sir Leslie Martin et David Owers, Phase 3 : Sir Leslie Martin et Robert Weighon. Phase 4 : Sir Leslie Martin et Ivor Richards, 1994.

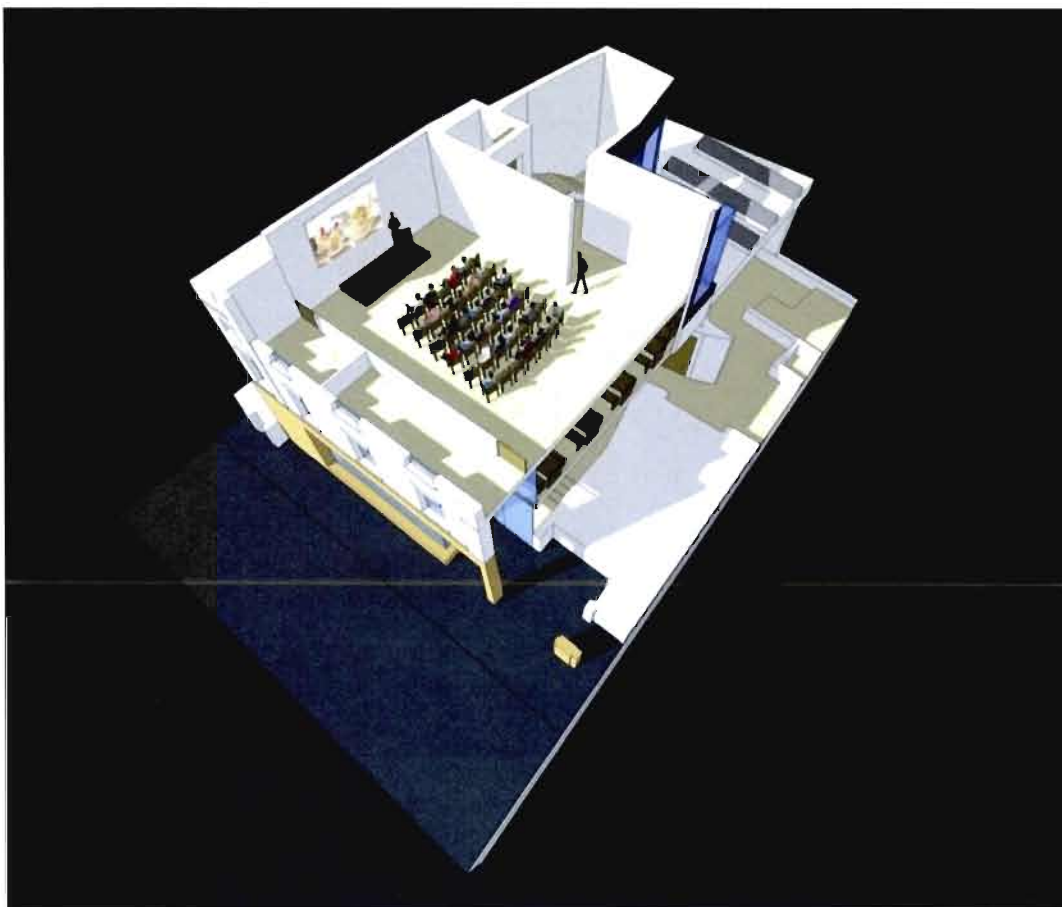


Figure 2.16 Schéma de l'agrandissement prévu pour le Kettle's Yard Museum & Gallery par la firme d'architectes Jamie Fobert de Londres, vue de la salle de conférence.



Figure 2.17 Vue de la façade victorienne rue Castle du Kettle's Yard Museum & Gallery par la firme d'architectes Jamie Fobert de Londres.

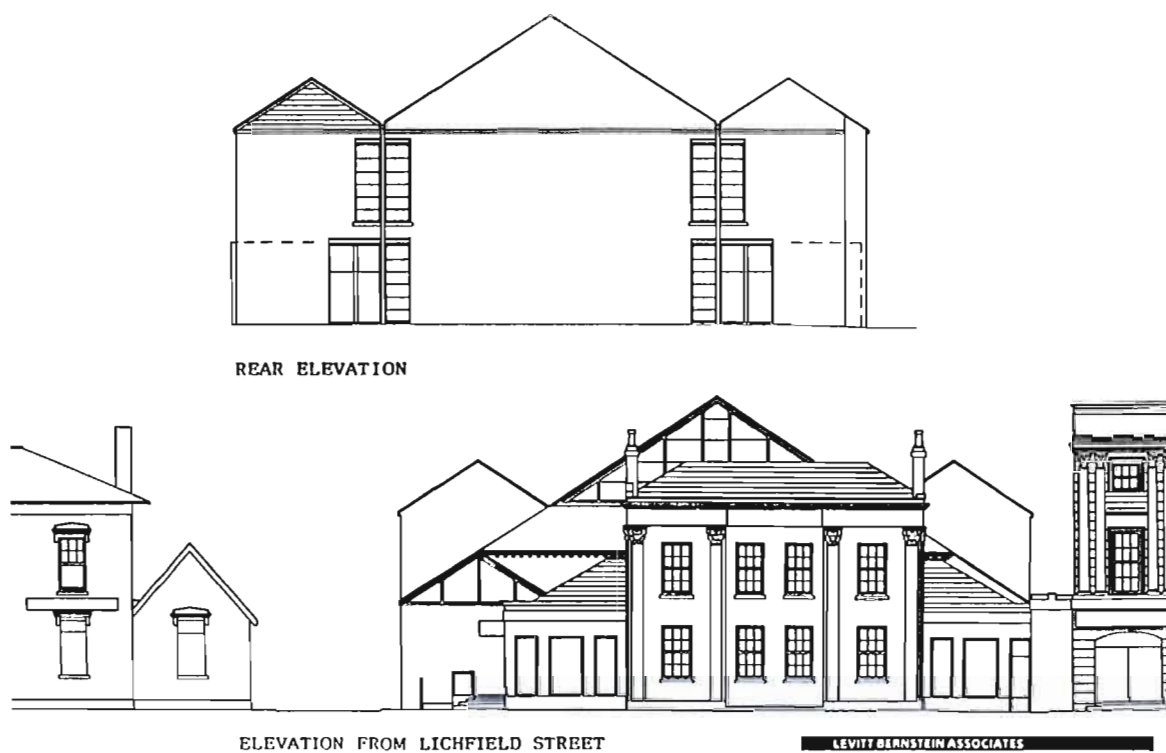


Figure 2.18 Alex Burrough, plans extérieurs du projet de relocalisation de l'Art Gallery Walsall dont le projet échoua en août 1990, 1987.

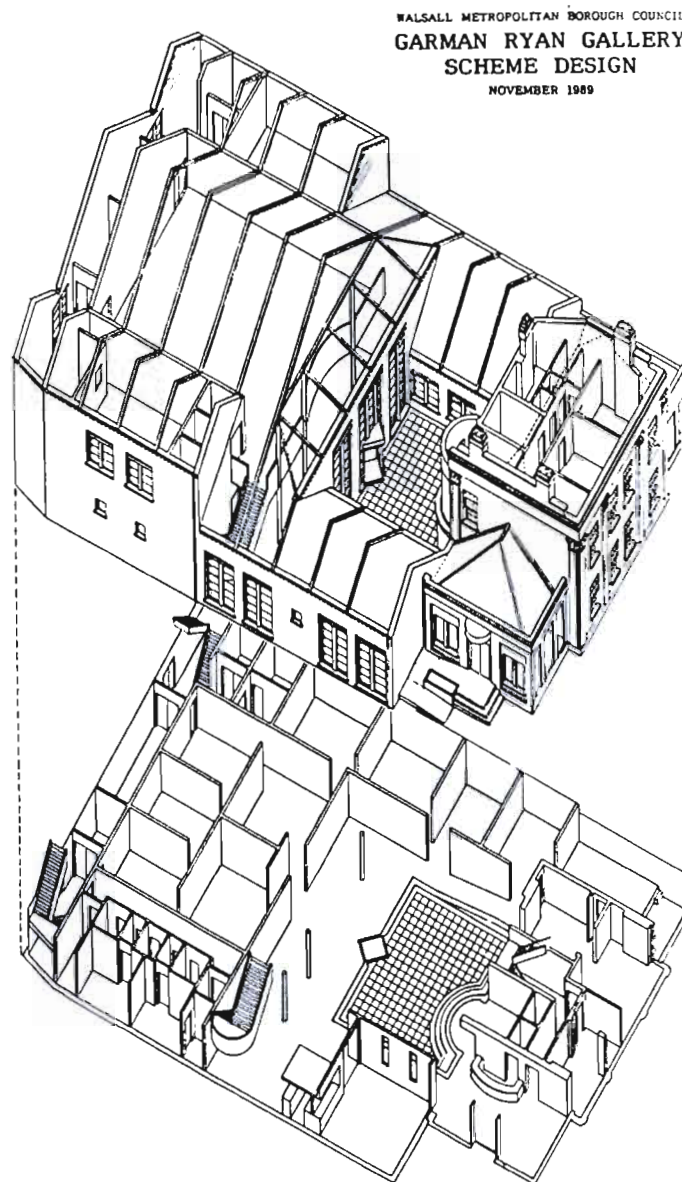


Figure 2.19 Alex Burrough, plans intérieurs de l'Art Gallery Walsall dont le projet échoua en août 1990, 1987.



Figure 2.20 La collection Garman Ryan au Walsall Museum & Art Gallery après les rénovations de 1990.



Figure 2.21 La collection Garman Ryan à la New Art Gallery Walsall, premier étage, 2009.

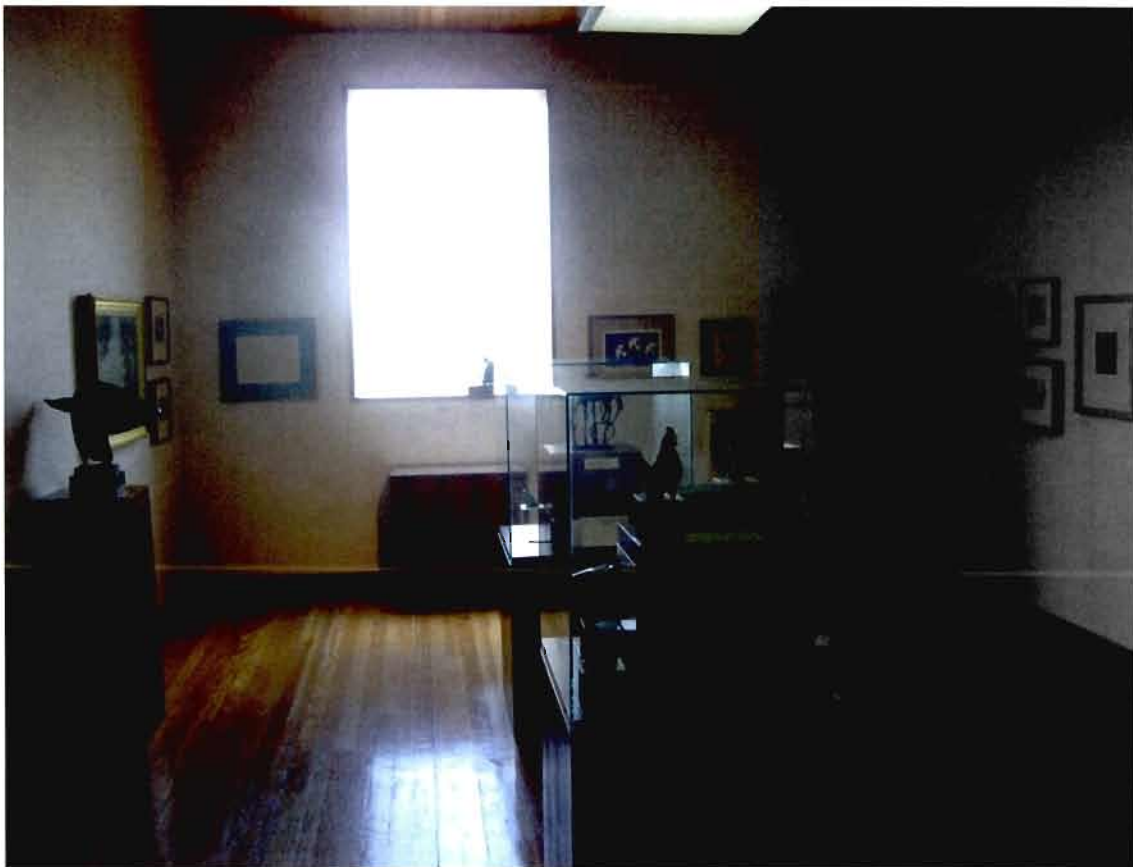


Figure 2.22 La collection Garman Ryan à la New Art Gallery Walsall, premier étage, 2009.

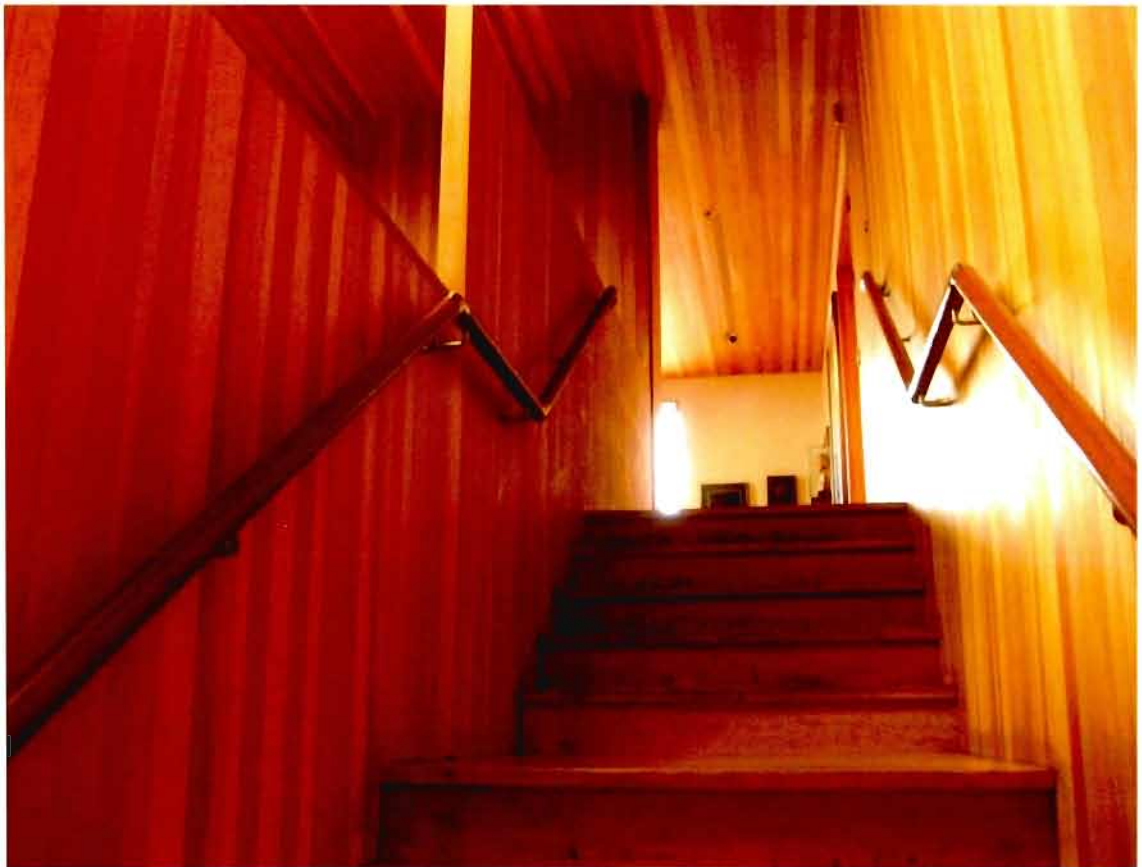


Figure 2.23 La collection Garman Ryan à la New Art Gallery Walsall, escalier du premier étage, 2009.



Figure 2.24 Salle d'exposition temporaire au quatrième étage de la New Art Gallery Walsall, 2002.

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES

Agacinski, Sylvia, *Le passeur de temps. Modernité et Nostalgie*, Paris, Éditions du Seuil (La librairie du XX^e siècle), 2000, 207 p.

Allen, Jennifer, « Préface » in Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*, Paris, Payot & Rivages (Rivages poche/petite bibliothèque), 2000, p. 7-31.

Bal, Mieke, *Double Exposures, The Subject of Cultural Analysis*, Londres, Routledge, 1996, 338 p.

Bann, Stephan, « A Way of Life : Thoughts on the identity of the House Museum » in International Committee DEMHIST, Rosanna Pavoni (éd.) et al., *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits Versus a Philological Interpretation of History*, Actes de la conférence annuelle de Genève, 1^{er}-4 novembre 2000, 2001, p. 18-28.

Barassi, Sebastiano, « Kettle's Yard. Museum or Way of Life ? » in Penny Sparke, Brenda Martin, Trevor Keeble et al., *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870 to 1950*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 129-141.

Barassi, Sebastiano, Michael Harrison et al., *Kettle's Yard House Guide*, Kettle's Yard, Cambridge, Kettle's Yard Publications, 2002, 48 p.

Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Paris, Éditions Gallimard (Bibliothèque Médiations), 1968, 245 p.

Benjamin, Walter, *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*, Paris, Payot & Rivages (Rivages poche/petite bibliothèque), 2000, 211 p.

_____, « Sur le concept d'histoire » in Walter Benjamin, *Œuvres III*, traduit de l'Allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard (folio essais), 2000 (1942), p. 427-443.

Berenson, Bernard, Isabella Stewart Gardner, Mary Berenson, Rollin Van N. Hadley, *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924, with correspondence by Mary Berenson*, Boston, Northeastern University Press, 1987, 718 p.

Bergeron, Yves et Raymond Montpetit, « Présenter des œuvres contemporaines dans les salles d'exposition permanentes » in Mario Béland, Mélanie Boucher, Musée national des beaux-arts du Québec et al., *Intrus/Intruders*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 157-162.

Bloch, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Armand Collin, 1997, 159 p.

Bogaard, Conny, « New Challenges for Dutch Collector's Houses » in International Committee DEMHIST, Rosanna Pavoni (éd.) *et al.*, *New Forms of Management for Historic House Museums?*, Actes de la conférence annuelle du DEMHIST, Barcelone, 2-5 juillet 2001, 2002, p. 13-18.

Burkom, Frans van, « A House in Holland.. Identity in the Future » in International Committee DEMHIST, Rosanna Pavoni (éd.) *et al.*, *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities*, Actes de la troisième conférence DEMHIST, Amsterdam, 14-16 octobre 2002, 2003, p. 31-42.

Butcher-Youngmans, Sherry, *Historic House Museums : a Practical Handbook for their Care, Preservation, and Management*, New York, Oxford University Press, 1993, 269 p.

Carter, Morris, « Report of the Director of the Museum » in Isabella Stewart Gardner Museum, *Seventh Annual Report*, Boston, 1931, p. 23-24.

_____, « Report of the Director of the Museum » in Isabella Stewart Gardner Museum, *Twenty-Fourth Annual Report*, Boston, 1948, p. 23-28.

_____, *Isabella Stewart Gardner and Fenway Court*, Boston, New York, Houghton Mifflin, 1925, 254 p.

_____, « Mrs. Gardner & the Treasures of Fenway Court » in Morris Carter, Alfred M. Frankfurter, *The Gardner Collection*, New York, Art Foundation, 1946, p. 3-6, 55-62.

Chong, Alan, Richard Lingner et Carl Zahn, *Eye of the Beholder, Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, Beacon Press et Isabella Stewart Gardner Museum, 2003, 240 p.

Coolidge, John, « The Gardner Museum » in *Patrons and Architects. Designing Art Museums in the Twentieth Century*, Fort Worth, Texas, Amon Carter Museum, 1989, p. 2-14.

Darragh Joan et James S. Snyder, *Museum Design. Planning and Building for Art*, New York Oxford University Press, American Federation of Arts, New York, National Endowment for the Arts, Washington, 1993, 319 p.

Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit (Collection « Critique »), 2000, 286 p.

Duncan, Carol, « Something Eternal. The Donor Memorial » in Carol Duncan, *Civilizing Rituals : Inside Public Art Museums*, Londres, Routledge, 1995, p. 72-101.

Ede, Jim, *A Way of Life, Kettle's Yard*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 258 p.

Fisher, Frederick J., « Change of Nomenclature : Clarity of Purpose » in International Committee DEMHIST, Rosanna Pavoni (éd.) *et al.*, *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities*, Actes de la troisième conférence annuelle du comité DEMHIST, Amsterdam, 15-16 octobre 2002, 2003, p. 133-136.

Goldfarb, Hilliard T., *The Isabella Stewart Gardner Museum; a Companion Guide and History*, Boston, Yale University Press, 1995, 152 p.

Glicenstein, Jérôme, *L'art: une histoire d'exposition*, Paris, Presses universitaires de France (Lignes d'art), 2009, 256 p.

Haskell, Francis, *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l'essor des expositions*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 2002, 261 p.

_____, *L'amateur d'art*, Paris, Librairie Générale Française (Livre de Poche, Références), 1997, 351 p.

Hawkes, Dean, « The Walsall Art Gallery, Walsall, UK (1995-2000) » in *The Environmental Imagination*, Routledge, Londres, 2008, p. 168-173.

Higonnet, Anne, *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift*, New York, Periscope, 2010, 296 p.

_____, « Private Museums, Public Leadership : Isabella Stewart Gardner and the Art of Cultural Authority » in *Isabella Stewart Gardner Museum, Cultural Leadership in America, Art Matronage and Patronage*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, Fenway Court, vol. 27 (1997), p. 79-92.

Isabella Stewart Gardner Museum et Boston Redevelopment Authority, *Project Notification Form. Isabella Stewart Gardner Museum Restoration and New Building Project*, 26 novembre 2007, Boston, The Museum, 2007, [non paginé].

Jenkinson, Peter, « Getting Under Walsall's Skin » in Rowan Moore *et al.*, *The New Art Gallery Walsall*, Londres, BT Batsford, 2002, p. 34-37.

Keene, Suzanne, *Managing Conservation in Museums*, Londres, Oxford, Butterworth-Heinemann, Science Museum, 2002 (1996) 258 p.

Lacouture, Jean, *Les musées en chantier*, Paris, Réunion des musées nationaux (Enjeux-Culture), 1991, [non paginé].

Laïdi, Zaki, *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2000, 278 p.

Lawton, Thomas, Thomas W. Lentz, Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery *et al.*, *Beyond the Legacy : Anniversary Acquisitions for the Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery*, Washington, Smithsonian Institution, 1998, 352 p.

Leoncini, Lucia, « Stately Home Museums : Striking a Balance, Turning Them into a Spectacle, and the Philological Reconstruction of their History » in International Committee DEMHIST, Rosanna Pavonni (éd.) *et al.*, *Historic House Museums Speak to the Public : Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History*, Actes de la conférence annuelle, 1^{er} au 4 novembre 2000, Gênes, DEMHIST, 2001, p. 47-53.

Löwy, Michael, *Avertissement d'incendie, une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, 136 p.

Marx, Karl et Maximilien Rubel, *Œuvres : Économie*, vol. 1, Gallimard 2007, p. 244.

McDade, Claire et Harriet Curnow, *Building the Audience. Audience Development and the Construction of the New Art Gallery Walsall*, Walsall, The New Art Gallery Walsall, 2000, 43 p.

McGregor, Sheila, « "I feel we are dealing with dreams..." : The Story of the Garman Ryan Collection » in Sheila McGregor, *A Shared Vision. The Garman Ryan Collection at the New Art Gallery Walsall*, Londres, Merrel Holberton, 1999, p. 17-43.

_____, « New Art on View : The Challenge of Collecting » in Sheila McGregor *et al.*, *New Art on View. Collections in Britain*, Londres, Scala, 2006, 176 p.

Medvedow Jill, Anne Hawley, Isabella Stewart Gardner Museum *et al.*, *The Eye of the Beholder*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1994, [non paginé].

Mèredieu, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, DL (In extenso), 2008, 723 p.

Moore, Rowan, « A Pebble on Water » in Rowan Moore *et al.*, *The New Art Gallery Walsall*, B T Batsford, Londres, 2002, p. 58-70.

Mulheron, Rachael P., *The Modern Cy-près Doctrine*, Londres, UCL, 2006, 337 p.

Nora, Pierre (dir. publ.), Maurice AGULHON *et al.*, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard (Quarto), 3 volumes, 1997, 4751 p.

Pavoni, Rosanna, « The Second Phase of the Categorization Project : Sub-Categories » in International Committee DEMHIST, Rosanna Pavoni (éd.) *et al.*, *New Forms of Management for Historic House Museums?*, Actes de la conférence annuelle du DEMHIST, 2-5 juillet 2001, Barcelone, DEMHIST, 2002, p. 51-58.

_____, « La diversità delle dimore-museo : opportunità di una riflessione » in L. Leoncini et F. Simonetti (éd.), *Abitare la storia*, Turin, Umberto Allemandi, 1998, p. 32-36.

_____, « Order out of Chaos : The Historic House Museums Categorization Project » in Rosanna Pavoni (éd.), International Committee DEMHIST *et al.*, *Historic House Museums Speak to the Public : Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History*, Actes de la conférence annuelle du DEMHIST, 1^{er}-4 novembre 2000, 2001, p. 63-70.

_____, « Workshop I : The Second Phase of the Categorization Project : Understanding your House Through Sub-Categories » in Rosanna Pavoni (éd.), International Committee DEMHIST *et al.*, *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities*, Actes de la troisième conférence annuelle du DEMHIST, Amsterdam, 14-16 octobre 2002, 2003, p. 118-122.

Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise XVIe- XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1987, 367 p.

Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 2000, 736 p.

Scalbert, Irénée, « The New Art Gallery and its Geography » in Rowan Moore *et al.*, *The New Art Gallery Walsall*, Londres, BT Batsford, 2002, p. 40-57.

Shelley, Mary Wollstonecraft, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, Berkeley, University of California Press, 1984 (1818), 254 p.

Sinclair, Susan, « A Recent Acquisition » in Isabella Stewart Gardner Museum, *Annual Report 1982*, Boston, 1982, p. 66-67.

The Walsall Museum & Art Gallery, *The Garman-Ryan Collection in the Walsall Art Gallery, Provisional Hand-List*, W.J Ray & Co. Ltd., Walsall, juillet 1974, 35 p.

Veyne, Paul, « Causalité et rétrodiction » in *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil (Points. Histoire), 1996 (1971), p.194-234.

Vigurs, Peter F., « Introduction » in Peter F. Vigurs, Walsall Metropolitan Borough Council et Library and Museum Services, *The Garman-Ryan Collection. Illustrated Catalogue*, W. J. Ray & Co. Ltd., Walsall, 1976, [non paginé].

Wells, Herbert Georges, Philippe Munch, *L'île du Docteur Moreau*, traduit de l'anglais par Henry-D. Davray, Paris, Gallimard (Collection Folio junior), 1989 (1896), 191 p.

Wilson, Susan, *Boston Sites and Insight : An Essential Guide to Historic Landmarks in and Around Boston*, Boston, Beacon Press, 2004, 368 p.

ARTICLES DE PÉRIODIQUES

Auteur inconnu, « Decision of the Century », *The Architects' Journal* (19-26 décembre 1990), p. 9.

_____, « Museum Founded by Mrs. J.L Gardner », *The New York Times* (23 juillet 1924), p. 4.

_____, « Isabella Stewart Gardner museum announces its centennial anniversary », *City Record* (Boston), vol. 94, n° 49 (9 décembre 2002), p. 1-2.

_____, « Entretien avec Lee Ming Wei », traduit de l'anglais par Thomas Giraud, *Ninety*, vol. 29 (1998), p. 69.

Atkinson, Rob, « The Low Road to Cy Pres Reform : Principled Practice to Remove Dead Hand Control of charitable Assets », *Case West Reserve Law*, vol. 58, n° 1 (automne 2007), p. 97-166.

Bac, Mehmet, « Restricted Charitable Donations and the 'Cy Pres' Doctrine », *European Journal of Law and Economics*, vol. 14 (2002), p. 15-25.

Baker, Kenneth, « Museum or Monument? », *Connoisseur*, vol. 218, n° 913 (février 1988), p. 126-130.

Brawne, M., « Museums », *Architectural Design*, vol. 43, n° 10 (1973), p. 644-651.

Carrington, Lucie, « Here Comes the Man in Black », *Museums Journal*, vol. 99, n° 7 (juillet 1999), p. 24-25.

Carter, Brian, « Solid Citizen », *The Architectural Review*, vol. 207, n° 1239 (mai 2000), p. 62-66.

Cavallo, Adolph S., « An introduction to the Textile Collection at Fenway Court », *Fenway Court* (1981), p. 6-15.

Cohen, Joyce, « Re/Framing the Museum : Artists at the Gardner », *Art New England*, vol. 24, n° 3 (avril/mai 2003), p. 18-19, 71.

Coleman, Marigold, « Kettle's Yard », *Crafts*, n° 6 (janvier/février 1974), p. 26-28.

Cotter, Holland, « A Legacy Thieves Could Not Steal », *The New York Times* (31 mars 1997), p. C-11.

Dezell, Maureen, « Museum in a Bind. The Gardner Faces the Bottom Line », *The Boston Phoenix* (6 janvier 1989), p. 1, 12, 24.

Dorrell, Ed., « Fobert Looks to the Past for Kettle's Yard Future », *The Architects' Journal*, vol. 221, n° 7 (24 février 2005), p. 6-7.

Ducas, June, « A Buried Treasure, in Walsall », *The Sunday Telegraph* (19 décembre 1999), p. 7.

Farago, Claire, « Time Out of Joint », *The Art Bulletin*, vol. 87, n° 3 (septembre 2005), p. 424-429.

French, Susan F., « Perpetual Trusts, Conservation Servitudes, and the Problem of the Future », *Cardozo Law Review* (2005-2006), p. 2523-2535.

Freudenheim, Tom, « Installation Ruminations II : Comfort and Joy », *Curator*, vol. 51, n° 2 (avril 2008), p. 151-156.

Freyberg, Annabel, « Kettle's Yard », *Art Quarterly* (printemps 2007), p. 34-37.

Fuller, Peter, « Kettle's Yard », *Art Review*, vol. 26, n° 9 (3 mai 1974), p. 255-256.

Girard, Joël, « Portes ouvertes au musée Jacquemart-André », *Beaux-arts magazine*, n° 144 (avril 1996), p. 16.

Glover, Michael, « Kettle's Yard, Small Perfections », *Artnews*, vol. 95, n° 9 (novembre 1996), p. 89-90, 92.

Goldman, Jonathan Scott, « Just What the Doctor Ordered? The Doctrine of Deviation, the Case of Doctor Barnes's Trust and the Future Location of the Barnes Foundation », *Real Property, Probate and Trust Journal* (hiver 2005), p. 711-764.

Goodnough, Abby, « A Wounded Museum Feels a Jolt of Progress », *The New York Times* (15 mars 2009), p. 1, 23.

Grimley, Terry, « Big Gift Creates a Place in the Artistic Sun for Walsall », *The Birmingham Post* (21 août 1974).

_____, « Epstein's New Home? », *The Birmingham Post* (10 décembre 1990).

Hagan, Debbie, « A Month of Magical Thinking », *Art New England*, vol. 29, n° 5 (août/septembre 2008), p. 12-15.

Harrison, Michael, « Kettle's Yard », *Modern Painters*, vol. 7, n° 3 (automne 1994), p. 104.

Hatch, Francis W., « Report of the President », *Fenway Court* (1990-1991), p. 90-91.

Hawley, Anne, « A Venerable Museum Faces the Future : Guided Tour Through the Gardner and Its Director's Mind », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 25, n° 1 (printemps 1991), p. 79-88.

_____, « Dances with Trustees, How one Museum Reinvented its Board and Rediscovered Itself », *Museum News*, vol. 77, n° 1 (janvier/février 1998), p. 43.

Heinich, Nathalie et Michael Pollack, « Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1 (1989), p. 29-49.

Hewitt, Linda, « An Italian Palace? », *Fenway Court*, vol. 1, n° 4 (janvier 1967), p. 33-40.

Heywood, Felicity, « Open Door Policy », *Museums Journal*, vol. 106, n° 1 (janvier 2006), p. 23.

Higonnet, Anne, « Where There's a Will », *Art in America*, vol. 77, n° 1 (mai 1989), p. 65-67.

_____, « Gardner Will Challenged ? », *Art in America*, vol. 76, n° 12 (décembre 1988), p.174.

Kitchin, Myfanwy, « Epstein », *The Guardian* (18 juillet 1974).

Lacroix, Laurier, « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 3 (2006), p. 29-44.

Lee, Wendy A., « Charitable Foundations and the Argument for Efficiency : Balancing Donor Intent with Practicable Solutions Through Expanded Use of *Cy-Pres* », *Suffolk University Law Review*, vol. 34, n° 173 (2000/2001), p. 172-202.

Loraux, Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre humain*, vol. 27 (1993) (« L'Ancien et le Nouveau »), p. 23-29.

McGuire, Penny, « Rising From its Industrial Setting, Caruso St-John's Walsall Gallery is Taking Cool Britannia to the Country's Unglamorous Midlands », *The Architectural Record*, vol. 189, n° 5 (mai 2001), p. 214-219.

Moorsom, Sasha, « Kettle's Yard : a Home of Contemporary Art », *Illustrated London News*, n° 271 (juillet 1983), p. 52-54.

Naccarato, Mario, « Note lexicographique : cy-près », *Les Cahiers de Droits*, vol. 46, n° 3 (septembre 2005), p. 771.

Nagel, Alexander et Christopher S. Wood, « Toward a New Model of Renaissance Anachronism », *The Art Bulletin*, vol. 87, n° 3 (septembre 2005), p. 403-415.

Nelson, Antoinette et Pollyanne Frantz, « Accessing Closed Collections : The Librarian Holds the Key », *Technical Services Quarterly*, vol. 17, n° 1 (1999), p. 31-36.

Owers, David, « Kettle's Yard Design Intentions : What do We Call the Kettle? », *Cambridge Review*, vol. 92, n° 2197 (29 mai 1970), p. 170-174.

Park, Edwards, « Around the Mall and Beyond : Closed Since 1988 for Remodeling, the Fine Old Freer Gallery Reopens, "New" But Still as Venerable as Ever », *Smithsonian* (Washington), vol. 24, n° 2 (mai 1993), p. 18.

Pearman, Hugh, « Youthful London Duo Builds an Unusual Art Gallery in an Out-of-The-Way Location », *The Architectural Record*, vol. 188, n° 4 (avril 2000), p. 32.

Pearson, Eric G., « Reforming the Reform of the *Cy-Pres* Doctrine : a Proposal to Protect Testator Intent », *Marquette Law Review*, vol. 90, n° 1 (automne 2006), p. 127-153.

Pinna, Giovanni, « Introduction to Historic House Museums », *Museum International*, vol. 53, n° 2 (avril/juin 2001), p. 4-9.

Poinsot, Jean-Marc, « Les grandes expositions, esquisse d'une typologie », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne (CMNAM)*, n° 17/18 (1986), p. 122-140.

Pomian, Krzysztof, « Le musée face à l'art de son temps », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne (CMNAM)*, n° Hors série : « L'art contemporain et le musée » (1989), p. 5-10.

Rancière, Jacques, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *l'Inactuel*, n° 6 (1996) p. 53-68.

Roobottom, Colin, « A Town Simply Dying to Tell its Best Kept Secret », *Walsall Advertiser* (1^{er} octobre 1992), p. 6.

Rose, Cynthia, « Cambridge, Ede's Corner », *Artnews*, vol. 88, n° 9 (novembre 1989), p. 103-104.

Scalbert, Irénée, « Caruso St John and the Art of Action Building », *A+U* (Avril 1999), p. 68-73.

Sedgwick, A. et J. Shaw, « Case Studies of Recent Daylit Galleries: Foundation Beyeler, The New Art Gallery Walsall, Tate Modern », *International Journal of Lighting Research and Technology*, vol. 32, n° 3 (2000), p. 169-174.

Singmaster, Deborah, « The Accessible Face of Modern Art », *The Architects' Journal*, vol. 200, n° 12 (29 septembre 1994), p. 24-25.

Small, Lawrence M., « Pursuing Perfection », *Smithsonian*, vol. 33, n° 6 (septembre 2002), p. 16.

Smith, Winton C., « Power to the Donor », *Trusts & Estates*, vol. 146, n° 10 (octobre 2007), p. 66-71.

Smith, Emma, « Luisa Lambri », *Art Monthly*, n° 239 (septembre 2000), p. 38-39.

Spalding, Frances, « Ben Nicholson. The Years of Experiment 1919-39 », *Arts Review*, vol. 35, n° 14 (22 juillet 1983), p. 415.

Thea, Caroline, « Lee Mingwei : Sharing Experience », *Sculpture*, vol.21, n° 2 (mars 2002), p. 16-17.

Temin, Christine, « Lee Mingwei. Beyond Labels », *Sculpture*, vol.27, n° 7 (septembre 2008), p. 24-29.

Verhagen, Marcus, « Ways of Living », *Art Monthly*, n° 291 (novembre 2005), p. 29.

Weisbord, Reid Kress, « Reservations About Donor Standing : Should the Law Allow Charitable Donors to Reserve the Right to Enforce a Gift Restriction? », *Real Property, Probate and Trust Journal*, vol. 42, n° 2 (été 2007), p. 245-297.

Worsley, Lucy, « Home Truths: Why Historic Houses Need to Take More Risks », *Museums Journal*, vol. 104, n° 5 (mai 2004), p. 24-27.

Wright, Ian, « Antimuseum », *Cambridge Review*, vol. 91, n° 2197 (29 mai 1970), p. 169-178.

Young, Linda, « Is There a Museum in the House? Historic Houses as a Species of Museum », *Museum Management and Curatorship*, vol. 22, n° 1 (mars 2007), p. 73.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Cavalchini, Pieranna, « Maurizio Cannavacciuolo and *TV Diner* » in Maurizio Cannavacciuolo, Isabella Stewart Gardner Museum *et al.*, *Maurizio Cannavacciuolo*, Milan, Charta, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2005, p. 31-37.

Grafton, The Duke of « Preface » in The Duke of Grafton, Peter Thornton et Sir John Soane's Museum, *Soane : Connoisseur & Collector. A Selection of Drawings from Sir John Soane's Collection*, Londres, Sir John Soane's Museum, 1995, [non paginé].

Gross, Jennifer R, « Osmosis » in Jennifer R. Gross, Lee Mingwei, Lewis Hyde, Isabella Stewart Gardner Museum, *Lee Mingwei: The Living Room*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2000, p. 2-13.

_____, « Illuminating Surfaces » in Abelardo Morell, Charles Simic, Jennifer R. Gross, Isabella Stewart Gardner Museum *et al.*, *Abelardo Morell. Face to Face : Photographs at the Gardner Museum*, Boston, The Museum, 1998, p. 21-28.

Groom, Simon, Kettle's Yard Gallery *et al.*, *Perfidy : Surviving Modernism*, Cambridge, Kettle's Yard, 2000, [non paginé].

Harrison, Michael, « Preface » in Winifred Nicholson, Jon Blackwood, Kettle's Yard Gallery, Graves Art Gallery (Sheffield, Angleterre), Tullie House Museum and Art Gallery, *Winifred Nicholson*, Cambridge, Kettle's Yard, 2001, p. 2.

Kettle's Yard Gallery, *Elisabeth Vellacott : Rock and Mountain Drawings, a Centenary Celebration*, Cambridge, Kettle's Yard, 2005, 32 p.

Marika, Denise, Jill Medvedow, Isabella Stewart Gardner Museum *et al.*, *New Works by Denise Marika*, Boston, Trustees of the Isabella Stewart Gardner Museum, 1994, [non paginé].

Medvedow, Jill S., « Denise Marika : Opening the Gardner Gates » in Denise Marika, Jill Medvedow, Isabella Stewart Gardner Museum *et al.*, *New Works by Denise Marika*, Boston, Trustees of the Isabella Stewart Gardner Museum, 1994, [non paginé].

_____, « Introduction », in Abelardo Morell, Charles Simic, Jennifer R. Gross, Isabella Stewart Gardner Museum *et al.*, *Abelardo Morell. Face to Face : Photographs at the Gardner Museum*, Boston, The Museum, 1998, p. 11.

Tufnell, Rob, « Sans titre » in Caroline Achaintre, Rob Tufnell, Kettle's Yard Gallery *et al.*, *The Unhomely*, Cambridge, Université de Cambridge, 2003, p. 31-33.

_____, « Preface » in Caroline Achaintre, Rob Tufnell, Kettle's Yard Gallery *et al.*, *The Unhomely*, Cambridge, University of Cambridge, 2003, p. 2.

ENCYCLOPÉDIES ET DICTIONNAIRES

Arnold, Bruce, « Kettle's Yard » in Bruce Arnold, *The Art Atlas of Britain and Ireland*, Londres, Viking en association avec la National Trust, 1991, p. 182-184, 335.

Lewison, Jeremy, « Ede, Harold Stanley » in H.C.G Matthew et British Academy, *The Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, New York, Oxford University Press, vol.17 (2004), p. 657-658.

DOCUMENTS EN LIGNE

Allen, Felicity, « Discovering the Horizon, Felicity Allen Talks to Peter Jenkinson », *The Art Book*, vol. 8, n°1 (janvier 2001), [en ligne], <http://www.blackwell-synergy.com/doi/pdf/10.1111/1467-8357.00230>, (page consultée le 22 octobre 2007).

Barassi, Sebastiano, « The Collection as a Work of Art : Jim Ede and Kettle's Yard », extrait de la conférence *The Significance of Collections* tenue à l'Université d'Edinburgh (12 novembre 2004), [en ligne], <http://www.dundee.ac.uk/umis/conference2004/pdfbarassi.pdf>, (page consultée le 15 février 2009).

Bowen, Ted Smalley, « Boston's Gardner Museum Taps Piano For Expansion », *The Architectural Record* (1^{er} décembre 2004), [en ligne], <http://archrecord.construction.com/news/daily/archives/041130piano.asp>, (page consultée le 2 mars 2009).

Bryant, Julius et Hetty Behrens, « The DEMHIST Categorisation Project for Historic House Museums », rapport et plan des progrès (2007), [en ligne], <http://demhist.icom.museum/CategorizationProject.pdf>, (page consultée le 14 janvier 2009).

Comité international DEMHIST, « A First Definition » (1997), [en ligne], <http://demhist.icom.museum/forum.htm>, (page consultée le 14 janvier 2009).

Contemporary Art Society, « New Art on View : Celebrating the Success of the Contemporary Art Society's Special Collection Scheme », [en ligne], http://www.contemporaryart.org.uk/New_Art_On_View.htm, (page consultée le 12 novembre 2007).

Goto, John, « Reflections on childhood, culture and Kettle's Yard c.1957 » (1990), [en ligne], <http://www.johngoto.org.uk/atom-yrd/convers.htm>, (page consultée le 14 avril 2009).

Edgers, Geoff, « Gardner Museum to Grow. 1903 Institution Plans Tripling Space in 1st Major Expansion », *The Boston Globe* (29 novembre 2004), [en ligne], http://www.boston.com/news/local/articles/2004/11/29/gardner_museum_to_grow/?page=2, (page consultée le 13 novembre 2009).

Faulders, Jane, « Interactive Hospitality », *The Japan Times* (23 mars 2000), [en ligne], <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fa20000323a1.html>, (page consultée le 22 octobre 2008).

Favermann, Mark, « Renzo Piano Designing Gardner Expansion. Massachusetts Museum Expand and Renovate », *Berkshire Fine Arts*, (16 août 2008), [en ligne], http://www.berkshirefinearts.com/?page=article&article_id=787&catID=26, (page consultée le 2 mars 2009).

Fifield, George, « Denise Marika video Installation Artist/More Weight », *The Independent* (avril 1997), [en ligne], http://www.denisemarika.com/pages/review_pages/review8.htm, (page consultée le 11 mars 2009).

Gob, André, « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation », *CeROArt*, [en ligne], <http://ceroart.revues.org/index1326.html>, (page consultée le 1^{er} novembre 2009).

Goto, John, « The Atomic Yard », [en ligne], <http://www.johngoto.org.uk/atom-yrd/convers.htm>, (page consultée le 14 novembre 2009).

Isabella Stewart Gardner Museum, « Launching Its Next Century, the Isabella Stewart Gardner Museum Selects Renzo Piano For Planning & Design Of An Addition On Its Campus. New Building Will Preserve the Historic Palace While Supporting Expanded Programs for Visitors, Artists, Scholars and Students », (29 novembre 2004), [en ligne], http://www.gardnermuseum.org/press_releases/renzo_piano_architect_selection_Nov04.pdf, (page consultée le 9 janvier 2009).

_____, [en ligne], <http://gardnermuseum.org>, (page consultée le 22 octobre 2007).

_____, « The Museum : Museum Timeline », [en ligne], http://www.gardnermuseum.org/the_museum/timeline.asp, (page consultée le 16 novembre 2009).

_____, « Boston Landmarks Commission Approves Isabella Stewart Gardner Museum's Proposed New Building Project and Conceptual Designs » (10 avril 2008), [en ligne], http://www.gardnermuseum.org/press_releases/new_building/april2008/NewBuilding_BLC_Approval_Apr8-08.pdf, (page consultée le 12 janvier 2009).

_____, « Collection Overview », [en ligne], <http://www.gardnermuseum.org/collection/overview.asp>, (page consultée le 4 octobre 2009).

_____, « Artists-in-Residence », *Eye of the Beholder*, [en ligne],

http://www.gardnermuseum.org/education/ed_downloads/eye_of_the_beholder.pdf, p. 6, (page consultée le 6 octobre 2007).

_____, « TV Diner March 10 – August 15, 2004 », [en ligne], http://www.gardnermuseum.org/2004_exhibitions/cannavacciuolo_ex.asp, (page consultée le 3 mars 2009).

Jamie Fobert Architects, [en ligne], <http://www.jamiefobertarchitects.com/>, (page consultée le 4 août 2009).

Jenkinson, Peter, « Walsall's House for Art », *Engage* (1997), [en ligne], http://www.site-walsall.co.uk/p_essay/p_essay.htm, (page consultée le 17 mars 2009).

Kate, Taylor, « La Fondation Barnes crée la polémique », *Le Journal des Arts*, n° 317 (22 janvier 2010), [en ligne], http://www.artclair.com/jda/archives/docs_article/71782/la-fondation-barnes-cree-la-polemique.php, (page consultée le 24 mars 2010).

Kaufman, Jason Edward, « Compromise in Boston. At a Boston Museum, a Modern Addition Will Replace a Carriage House », *Preservation, Magazine of the National Trust for Historic Preservation*, (20 juin 2008), [en ligne], <http://www.preservationnation.org/magazine/story-of-the-week/2008/gardner-compromise.html>, (page consultée le 2 mars 2009).

Kettle's Yard, « Kettle's Yard Appoints Development Officer », *Kettle's Yard and Friends' News* (été 2008), [en ligne], www.kettlesyard.co.uk/ky/kynews_july08.pdf, (page consultée le 6 mars 2009).

_____, « History of the House », [en ligne], <http://www.kettlesyard.co.uk/house/history.html>, (page consultée le 25 janvier 2008).

_____, « Ben Nicholson », *Kettle's Yard Exhibitions Archives*, [en ligne], <http://www.kettlesyard.co.uk/exhibitions/archive/nichasing.html>, (page consultée le 3 mars 2009).

_____, « Elisabeth Vellacott », *Kettle's Yard Exhibitions Archives*, [en ligne], <http://www.kettlesyard.co.uk/exhibitions/archive/vellacott.html>, (page consultée le 27 juillet 2009).

_____, « We The Moderns », *Kettle's Yard Exhibitions Archives*, [en ligne], <http://www.kettlesyard.co.uk/exhibitions/archive/hgb.html>, (page consultée le 27 juillet 2009).

_____, « Luisa Lambri », *Kettle's Yard Exhibitions Archives*, [en ligne], <http://www.kettlesyard.co.uk/exhibitions/archive/lambri.html>, (page consultée le 3 mars 2009).

Lee, Chris, « Inspiring Creativity Through the Garman Ryan Collection and the New Art Gallery Walsall », [en ligne], <http://www.chrislee.org.uk/InspiringCreativity/Themes.htm>, (page consultée le 17 mars 2009).

Lloyd, Ann Wilson, « Boston », *Sculpture* (mars/avril 1995), [en ligne], http://www.denisemurphy.com/pages/review_pages/review29.htm, (page consultée le 2 mars 2009).

Massachusetts Office of the Attorney General, « Report of the Attorney for Fiscal Year Ending June 30, 1992 », publication n° 17,464 (1992), [en ligne], http://www.archive.org/strcam/reportofattorney1992mass/reportofattorney1992mass_djvu.txt, (page consultée le 7 janvier 2009).

Miliard, Mike, « Gardner Growing Pain. Her Will be Done », *The Phoenix* (19 décembre 2007), [en ligne], <http://thephoenix.com/boston/Arts/53241-Gardner-growing-pains/>, (page consultée le 2 mars 2009).

Miller, Francine Koslow, « Isabella Stewart Gardner Museum », *Artforum* (mars 1995), [en ligne], http://www.denisemarika.com/pages/review_pages/review14.htm, (page consultée le 9 juillet 2009).

Murphy, Denis, « Jim's Vision of the Future of Kettle's Yard », *ReCollection Kettle's Yard Oral History Archive*, [en ligne], <http://recollection.kettlesyard.co.uk/category/theme/house-gallery#>, (page consultée le 19 janvier 2009).

Museums Libraries Archive Council, « The Garman Ryan Collection », *Cornupia, Discovering UK Collections*, [en ligne], <http://www.cornucopia.org.uk/html/search/verb/GetRecord/454>, (page consultée le 13 novembre 2007).

Owers, David, « Twin clients for the extension – Jim and the University », *ReCollection Kettle's Yard Oral History Archive*, [en ligne], <http://recollection.kettlesyard.co.uk/category/theme/house-architecture#>, (page consultée le 19 janvier 2010).

Reichek, Elaine, « About the Project », *Madamimadam* (2003), [en ligne], http://gardnermuseum.org/madamimadam/flash_home.html, (page consultée le 22 octobre 2007).

Smee, Sebastian, « What Fate for the Carriage House that Mrs. Jack Built? », *The Boston Globe* (17 mai 2009), [en ligne], http://www.boston.com/news/local/massachusetts/articles/2009/05/17/what_fate_for_the_carriage_house_that_mrs_jack_built/, (page consultée le 13 novembre 2009).

Sussman, Matthew B., « Laying Out the Welcome Mat », *The Crimson* (3 mars 2000), [en ligne], <http://www.thecrimson.com/article.aspx?ref=99841>, (page consultée le 22 octobre 2008).

The Commonwealth of Massachusetts Supreme Judicial Court, « The Isabella Stewart Gardner Museum, Inc. vs. Martha Coakley, as she is the Attorney General, *et al.* Memorandum and Judgment » (4 mars 2009), [en ligne], http://www.gardnermuseum.org/press_releases/new_building/MemorandumAndJudgement_SJC_03052009.pdf, (page consultée le 31 mai 2009).

The Frick Collection, [en ligne], <http://frick.org/>, (page consultée le 27 juillet 2009).

The Louisiana Museum of Modern Art, « The Museum and Architecture », [en ligne], <http://www.louisiana.dk/uk/Menu/Visit+Louisiana/The+museum+and+architecture>, (page consultée le 16 novembre 2009).

The New Art Gallery Walsall, *Fresh Out of the Box, 14 October 2008-14*, [en ligne], <http://www.artatwalsall.org.uk/whats-on/exhibition/fresh-out-of-the-box>, (page consultée le 6 juillet 2009).

_____, [en ligne], <http://www.artatwalsall.org.uk/>, (page consultée le 7 novembre 2007).

_____, « The Garman Ryan Collection », *Collection Introduction*, [en ligne], <http://www.artatwalsall.org.uk/index2.asp?sec=2>, (page consultée le 2 octobre 2007).

_____, « The Garman Ryan Epstein Collection – Collection Policy », [en ligne], http://www.thenewartgallerywalsall.org.uk/file/nagw_newaquisitions0.pdf, (page consultée le 27 septembre 2007).

_____, « Fresh Out of the Box, October 14th, 2008 », [en ligne], <http://www.artatwalsall.org.uk/whats-on/exhibition/fresh-out-of-the-box>, (page consultée le 6 juillet 2009).

_____, « Don't Judge a Book by its Cover 15 May- 5 July 2009 », [en ligne], <http://www.thenewartgallerywalsall.org.uk/whats-on/exhibition/dont-judge-a-book-by-its-cover>, (page consultée le 11 avril 2010).

The Social Science Research Council, « 2007 DPDF Research Directors », [en ligne], <http://programs.ssrc.org/dpdf/2007rds/>, (page consultée le 25 mars 2009).

The Wallace Collection, « Policies, acquisitions and disposals », [en ligne], <http://www.wallacecollection.org/uploads/File/policies/aquisitions-disposals.pdf>, (page consultée le 9 janvier 2009).

_____, « Acquisition and Disposal Policy » (juin 2002), [en ligne], <http://www.wallacecollection.org/uploads/File/policies/aquisitions-disposals.pdf>, (page consultée le 3 mars 2009).

_____, « The Centenary Project », [en ligne], <http://www.wallacecollection.org/the-collection/historyofthecollection/thewallacecollectionasmuseum/thecentenaryproject>, (page consultée le 3 mars 2009).

Thompson, Martin, « Coping With the Ravages of Time », *Focus* (2008), [en ligne], <http://www.alumni.cam.ac.uk/uploads/File/CAMArticles/CAM%2054%20-%20Easter%202008/Focus.pdf>, (page consultée le 6 juillet 2009).

Wolchover, Eva, « Gardner Museum branches out with major expansion. Classrooms, galleries among new additions », *The Boston Herald* (6 avril 2008), [en ligne], http://www.bostonherald.com/news/regional/gardner_heist/news/view.bg?articleid=1085273&format=txt1, (page consultée le 2 mars 2009).

SOURCE SONORE

Wosh, Peter J., Menzi L. Behrmd-Klodt, Sara S. Hodson, Ruth Simmons, Society of American Archivists *et al.*, *Open or Closed Collections? Creating Access Policies to Sensitive Materials*, Livre sonore sur cassette de la Convention Recordings International, St.Petersburg, Floride, 2001.

MÉMOIRE ET THÈSES

Campbell, Douglas George, « Current Periodical Literature Use Patterns in Open and Closed Collections in Two Minnesota State University System Libraries », thèse de doctorat, St. Cloud, Minnesota, Université St. Cloud State, 1977, 84 p.

Henriques, Patricia Anne, « An Evaluation of the Future of Restricted Museums as Determined by Recent Challenges to Donor Wishes », Massachusetts, Collège Amherst, 1994, 86 p.

May, Ruby S., « A Suggested Conceptual Procedure for the Indexing of Pamphlet Materials on Western Americana for Closed Collections », mémoire de maîtrise, Norman, Oklahoma, Université d'Oklahoma, 1972, 124 p.

Meyer, Anne-Doris, « Le « Musée personnel ». De la collection privée au musée public : parcours de l'objet d'art en France au XIXe siècle. Recherches en muséographie et muséologie », thèse de doctorat, Strasbourg, Université Marc Bloch de Strasbourg, décembre 2000, 480 p.

Polla, Ada S., « John Dewey, the Gardner Museum and the Democratic Ideal », baccalauréat avec honneurs, Boston, Université Harvard, 1994, 62 p.

SOURCES PREMIÈRES

Carter, Morris, « Accent on Beauty », (19 mai 1930), 23 p. Archives de la Smithsonian Institute de Washington, *Isabella Stewart Gardner Museum Records, 1881-1964*, REEL 3531 «Writings : Talks, Morris Carter Papers».

Clerk, Tom et County Borough of Walsall, « Copy Resolutions Passed by the Librarians, Museums and Art Gallery Management Committee at Their Meeting Held on 23rd January 1973 », Archives de la New Art Gallery Walsall.

Courriel de Pieranna Cavalchini daté du 15 décembre 2008.

Courriel de Sebastiano Barassi daté du 7 mars 2008.

Ede., Harold Stanley, lettre adressée à John Piper en date du 9 décembre 1966, Archives la Tate Britain, « Piper, John, 12 letters from Jim Ede, Mike Tooby, Jeremy Lewison, Christopher Mason and Ann Compton, Kettle's Yard, Cambridge to John and Myfanwy Piper », 9 décembre 1966-18 janvier 1983», TGA 200410/1/1/2131.

_____, « Appendix B. Duties of a Resident or Assistant Curator at Kettle's Yard, Cambridge », Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », F.B 419/13 (1^{er} mai – 21 septembre 1972), University Registry, DJHM/JF, (24 février 1972).

_____, « Reasons for Changing Name of Hon. Curator to Resident », Note datée du 2 janvier 1973 dans University Registry, JJHM, « Kettle's Yard Staff : Titles », 20 janvier 1973. Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board Records, Ede Benefaction – Kettle's Yard », 419/15 (3 janvier 1973 – 8 mai 1973).

_____, « General Aims and Specific Activities. Private and Confidential », Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », H.S Ede 419/7 (1^{er} novembre 1968 – 27 février 1969).

_____, lettre adressée à Trevor en date du 5 novembre 1980, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board Records, Ede Benefaction – Kettle's Yard », F.B419/21(décembre 1979 – décembre 1980).

_____, lettre adressée à Richard en date du 17 juillet 1983, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », F.B419/24 (15 juillet 1983-30 août 1984).

_____, conférence donnée lors de l'ouverture de l'extension de Kettle's Yard le 5 mai 1970, Archives de l'Université Cambridge, « University Registry Subject Files – Kettle's Yard Staff, Honorary Curator Jim Ede 1959-1986 », 1753/19.

_____, lettre adressée à Frank en date du 24 avril 1977, Archives de l'Université Cambridge, « University Registry Subject Files – Kettle's Yard Staff, Honorary Curator Jim Ede 1959-1986 », 1753/19.

_____, lettre adressée à Richard (secrétaire de Kettle's Yard) en date du 14 novembre 1983, Archives de l'Université Cambridge, « University Registry Subject Files – Kettle's Yard Staff, Honorary Curator Jim Ede 1959-1986 », 1753/19.

_____, « Letter from Jim Ede to an applicant for the post of Resident at Kettle's Yard », Archives de l'Université Cambridge, « University Registry Subject Files – Kettle's Yard Staff, Honorary Curator Jim Ede 1959-1986 », 1753/19.

Ede, Harold Stanley et Université Cambridge, « A Memorandum of Gift of Works and Monies », document daté du 28 novembre 1966, Archives de l'Université Cambridge, « Paper relating to University Endowments – Kettle's Yard Cambridge, Endow.IV.I ».

Endicott, Sergent William C., lettre à John Singer Sargent datée du 24 juillet 1924, Archives de la Smithsonian Institute de Washington, *Isabella Stewart Gardner Museum Records, 1881-1964*, REEL 3531 « Writings : Talks, Morris Carter Papers ».

Entretien avec la conservatrice de la collection Garman Ryan, Jo Digger, le 22 mai 2009.

Entretien avec le conservateur des collections du Kettle's Yard Museum & Gallery, Sebastiano Barassi, le 14 août 2009.

Garman, Kathleen, « Garman-Ryan Collection. Prints, Drawings, Watercolours. Great Burstead Festival June 30th-July 16th », livre de notes de Kathleen Garman, Archives de la New Art Gallery Walsall.

Hadley, J.W, « The Garman-Ryan Collection », Lettre adressée à Mrs. K.E. Godley en date du 31 août 1990, Archives de la New Art Gallery Walsall.

Ketchum, Phillips lettre adressée à Harold Jefferson Coolidge en date du 22 mai 1934, Archives de la Smithsonian Institute de Washington, *Isabella Stewart Gardner Museum Records, 1881-1964*, REEL 3531.

Kettle's Yard, « The Management of Kettle's Yard », janvier 1985, Archives de l'Université Cambridge, University Registry Subject Files, « Kettle's Yard Exhibition Committee », R1757/4/1973 (973-1988).

_____, « Completing Kettle's Yard. The Case for Support », opuscule non daté, [non paginé].

_____, « Kettle's Yard Gallery Policy », document non daté, Papier n° 89/90/29, Archives de l'Université Cambridge, « Kettle's Yard. Agenda Papers Minutes 1989-1990 », 1752/5/19/8 Agenda, Papers and Minutes, 1989-1990.

Kettle's Yard Sub-Committee, « Report of the Meeting Held on 5 June, 1967. Purpose : Consideration of Proposed Art Exhibition in Aid of Kettle's Yard » Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », 419/4 (26 août 1967 – 15 février 1968), FB419/(2).

King, David, « Kettle's Yard. Some Comments on artistic policy, for discussion », 11 mai 1992, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard » F.B419/29 (janvier – octobre 1992).

LeGrange, Alice, « Item 5 : Kettle's Yard in the 1990s », 15 janvier 1992, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », F.B 419/28-29, Kettle's Yard 419/28 (Août 1989 – 1991).

Lousada, Anthony B., lettre adressée à Gardner en date du 24 novembre 1966, 2 pages, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », FB419/1 (24 juin 1966 – 14 janvier 1967).

Macpherson, R.E, lettre adressée à Rattenbury en date du 25 novembre 1966, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », FB419/1 (24 juin 1966 - 14 janvier 1967).

Murphy, D.H, lettre adressée à Miss H.E Peek en date du 24 novembre 1970, Archives de l'Université Cambridge, « Papers relating to University endowments, Papers relating to Kettle's Yard, Cambridge », Reference Endow.IV.3 Schedule of further items donated. 24 Aug. 1970.

Northam, Dr., « Kettle's Yard – An Appeal », Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », FB419/2, F.B (KYC (67) 6.

Office of the Financial Board, The Old Schools, « Faculty of Fine Arts Gift by Mr. H.S. Ede », document daté du 6 mars 1964, Archives de l'Université Cambridge, - Financial Board Records, Ede Benefaction – Kettle's Yard FB 419 (20 avril 1965-1965).

Payne, Antonia, « Essay on Garman Ryan Collection by Antonia Payne, Drafts », non daté, matériel non publié, 56 p., Archives de la New Art Gallery Walsall.

Financial Board Office, The Old Schools, « For Kettle's Yard Committee on 11 February 1967 (UDR/1372) For Financial Board on 15 February 1967 », 8 février 1967, 5 pages, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », FB419/(2).

Swift, Henri W., « Memorandum », Information. Directions for plants in the Courtyard, non daté, Archives de la Smithsonian Institute de Washington, *Isabella Stewart Gardner Museum Records, 1881-1964*, REEL 3531 « Writings : Talks, Morris Carter Papers ».

_____, lettre adressée à William T. Sears en date du 23 décembre 1913, Archives de la Smithsonian Institute de Washington, *Isabella Stewart Gardner Museum Records, 1881-1964*, REEL 3531 « Sears Willard. Contract of architect at Fenway Court ».

Taunt, Derek, « An Investigation Into the Long-Term Aims of Kettle's Yard by Derek Taunt », décembre 1986, 72 p., Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », F.B419/26 (janvier 1986- 28 février 1987).

Université Cambridge, « Appeal Leaflet », *Appeal for £80,000 for an extension to Kettle's Yard*, Archives de l'Université Cambridge, « Paper relating to University Endowments – Kettle's Yard Cambridge, Endow.IV.4 : Appeal Leaflet ».

University Registry, « Draft, *The Glory of the Gardner : Kettle's Yard Gallery* », 1^{er} mars 1984, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », F.B419/24 (15 juillet 1983-30 août 1984).

_____, « Kettle's Yard Committee. Uncorrected Minutes », document daté du 22 avril 1970, Archives de l'Université Cambridge, University Registry Subject Files, Kettle's Yard Committee R1752/2 (Agenda and notes 1969-1970).

Walsall, Leisure for all, « Epstein – Family & Friends in the Garman Ryan Collection », opuscule de l'exposition au Walsall Museum & Art Gallery, du 21 décembre 1991 au 8 février 1992, non daté, [non paginé], Archives de la New Art Gallery Walsall.

Walsall Leisure for All, Arts & Cultural Services Division, « Using the Garman Ryan Collection at Walsall Museums & Art Gallery. An Introduction for Primary Teachers – The Thematic Approach », document non daté, [non paginé], Archives de la New Art Gallery Walsall.

_____, « A New Art Gallery For Walsall, Competition to Select an Architect, promoted by Walsall Metropolitan Borough Council sponsored by Chartwell Land Development Ltd », non daté, 73 p., Archives de la New Art Gallery Walsall.

_____, « Garman Ryan Plan », schéma dessiné à la main des emplacements des œuvres et des thématiques de la collection *Garman Ryan*, non daté, [non paginé], Archives de la New Art Gallery Walsall.

_____, « Visual Arts Development in Walsall. A Proposal », 1987, [non paginé], Archives de la New Art Gallery Walsall.

_____, « Application to the Foundation for Sport and the Arts. The Garman Ryan Collection, Walsall. Draft », non daté, [non paginé], Archives de la New Art Gallery Walsall.

Wilson, Duncan, « Annual Report of the Kettle's Yard Committee for year 1975-76 », Archives de l'Université Cambridge, « Kettle's Yard Committee Reports », University Report 16 (1975-76), Paper KYD 76/14.

Winter, Carl, « Proposed Benefaction by Mr. H.S. Ede », lettre adressée au Professeur W.O Chadwick (D.D, F.B.A, The Master's Lodge, Selwyn College, Cambridge) en date du 30 avril 1964, Archives de l'Université Cambridge, « Financial Board records. Ede Benefaction – Kettle's Yard », FB419 (20 avril 1965 – 1965).